



2º CICLO DE ESTUDOS LITERÁRIOS,
CULTURAIS E INTERARTES

O Ethos na Retórica d'O *Mandarim* de Eça de Queirós: *Imagens de si*

M

2017



Patrícia Eduarda Florim Magalhães

O *Ethos* na Retórica d'*O Mandarin* de Eça de Queirós: *Imagens de Si*

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado de Estudos Literários, Culturais e Interartes,
orientada pela Prof.^a Doutora Maria Luísa Malato da Rosa Borralho

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

setembro de 2017

O *Ethos* na Retórica d'O *Mandarim* de Eça de Queirós: *Imagens de Si*

Patrícia Eduarda Florim Magalhães

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes,
orientada pela Professora Doutora Maria Luísa Malato da Rosa Borralho

Membros do Júri

Professora Doutora Zulmira da Conceição Trigo Gomes Marques Coelho Santos
Faculdade de Letras- Universidade do Porto

Professora Doutora Maria Luísa Malato da Rosa Borralho
Faculdade de Letras – Universidade do Porto

Professora Doutora Maria de Lurdes Morgado Sampaio
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Classificação obtida: 18 valores

À minha mãe

Índice

O *Ethos* na Retórica d'O Mandarin de Eça de Queirós: *Imagens de Si*

Agradecimentos.....	7
Resumo.....	8
Abstract	9
I. <i>Ethos</i> : Entre o Bem e o Mal.....	23
1. Teodoro-Personagem: um <i>ethos</i> desconcertante	26
1.1. Entre o Caráter do Jovem e o Caráter do Rico	27
1.2. Os Sete Pecados Capitais de Teodoro	30
1.1. Entre a Fantasia e o Real: um Paradoxo.....	38
2. Teodoro-Personagem: um discurso pouco plausível.....	41
2.1. O reconhecimento e a corrupção do <i>ethos</i> visto no discurso.....	43
2.2. A <i>imagem de si</i> para o auditório universal	46
II. O <i>Ethos</i> do Mal.....	54
1. O <i>ethos</i> prévio como suporte do <i>ethos</i> discursivo	56
2. A construção do <i>ethos</i> do Diabo através do Discurso Direto	61
2.1. O credenciamento da <i>imagem de si</i>	62
2.2. A <i>imagem de si</i> como cavalheiro injustiçado	65
3. A presença do <i>ethos</i> do Diabo ao longo do romance: a união a Teodoro	75
III. <i>Ethos</i> : A Consciência e a Criação	81
1. Teodoro: o Narrador Autodiegético	81
2. A Ironia, o ridículo e o <i>ethos</i>	86
3. O Discurso Indireto Livre como suporte na exposição do <i>ethos</i>	94
4. O Discurso Indireto como discurso base da <i>presença</i> do <i>ethos</i>	99
5. O Caráter do Idoso	104
Algumas Considerações Finais	108
Bibliografia	119
Bibliografia impressa	120
Bibliografia online	126

Agradecimentos

Agradeço em primeiro lugar à minha orientadora, Prof.^a Doutora Maria Luísa Malato. A sua compreensão, incentivo, sabedoria, rigor, exigência e disponibilidade ao longo da realização deste trabalho, foram cruciais para a sua conclusão.

Aos meus pais, pelo apoio, motivação e paciência.

Aos meus amigos agradeço as partilhas de conhecimento, os desabafos e a força que me deram, não só ao longo da realização deste trabalho, como também desde que nos conhecemos.

Resumo

Nesta dissertação de mestrado procurámos estudar o *ethos* na retórica da obra *O Mandarim* de Eça de Queirós. Partindo do aparente esquecimento deste romance, por não se exemplificar a estética Realista/Naturalista, tomámos como interesse a sua valorização retórica.

O desenvolvimento do trabalho encontra-se dividido em três capítulos, que correspondem ao estudo do *ethos* de cada uma das personagens do romance, nomeadamente, o protagonista (Teodoro-Personagem), a personagem secundária (O Diabo) e o narrador (Teodoro-Narrador): I. *Ethos*: Entre o Bem e o Mal; II. O *Ethos* do Mal; III. *Ethos*: A Consciência e a Criação.

Na análise do *ethos* destas personagens, procurámos ainda refletir sobre a imagem da Sociedade do Século XIX e a sua crise moral, denunciadas por Eça de Queirós.

Palavras-Chave: *Ethos*; Retórica; Literatura; Século XIX; *O Mandarim*; Eça de Queirós

Abstract

In this master's dissertation, we aim at studying the *ethos* on the rethoric of the novel *O Mandarin* by Eça de Queirós. Considering the neglection of this novel, for not sticking to aesthetics Realism/Naturalism, we took interest in it's rhetorical valorization.

The core of the work is divided into three chapters, corresponding to the study of *ethos* in each characters in the novel, namely, the main character (Teodoro-Character), the minor character (The Devil) and the narrator (Teodoro-Narrator): I. *Ethos*: Between Good and Evil; II. The Evil *Ethos*; III. *Ethos*: The Consciousness and The Criation.

On the analysis of such character's *ethos*, we also seek to study upon the image of the 19th century's society and it's moral crisis denounced by Eça de Queirós.

Keywords: *Ethos*; Rhetoric; Literature; 19th Centuary; *O Mandarin*; Eça de Queirós

Introdução

“O que diferencia e caracteriza os homens...é o seu modo de ser moral, o conjunto de qualidades e dos defeitos.”

Eça de Queirós, *Notas Contemporâneas*

Propomo-nos aqui analisar a presença de um conceito retórico como é o caráter (ethos) n’*O Mandarin* de Eça de Queirós.

A questão ética em Eça de Queirós nem sempre tem sido considerada nos estudos literários, pois ultrapassa as questões estilísticas a que eles mesmos mais se dedicam. Também *O Mandarin* foi claramente considerado, durante muito tempo, uma obra menor, marginalizada tanto na sua época¹, como nos estudos de História Literária do século XX: sendo fantasiosa, a narrativa era pouco representativa na periodologia em que a obra de Eça de Queirós se encontrava. O nosso trabalho pretende valorizar a questão ética n’*O Mandarin*, contrariando estes dois eixos de leitura e procura demonstrar que essa mesma questão é essencial para a definição e prática da Literatura em Eça de Queirós. Este pequeno romance torna-se, assim, uma obra maior para o demonstrar. Escrita no mês de Junho de 1880, a narrativa foi, primeiramente, publicada em folhetim no jornal *Diário de Portugal*, de 7 a 18 de Julho de 1880. Mas logo em Dezembro do mesmo ano, editada em livro, numa “edição de luxo, como o autor almejava” (Berrini, 1992: 21). A palavra “luxo” parece-nos certa se a capa e a forma se correspondessem. A história roda à volta de uma fortuna imerecida e de um banal funcionário público

¹ Devido ao seu afastamento do Realismo/Naturalismo, *O Mandarin* não foi bem recebido pela crítica da época. Alfredo Campos Matos diz que os naturalistas dogmáticos “não aceitaram a heterodoxia com que Eça se entregou a modalidades literárias mais livres e fantasiosas” (Matos, 2001: 50) e os positivistas, como Reis Dâmaso chegaram a descrever a história como “absurda e anticientífica” e a afirmar que Eça foi influenciado pela sua educação metafísica (*idem*: 54).

premiado com a herança de um mandarim, que assassinou com um toque de campainha. O desejo de Eça de Queirós em relação à edição seria, talvez, simbólico.

A que se pode dever o visível carinho do autor por este romance? Não devemos esquecer que o que foi um defeito para a História da Literatura pode ter sido também um sinal do apreço de Eça de Queirós pel’*O Mandarim*: com efeito, as singularidades desta obra, se a afastam dos manuais do Realismo/Naturalismo do autor, dão à narrativa uma exemplaridade literária, não por ser igual às restantes obras, mas por querer ser diferente delas.

O Mandarim é um romance de Eça de Queirós muito diferente das restantes criações ficcionais do escritor. Com efeito, segundo Beatriz Berrini (1993: 15), Eça pretendeu contrastar as obras tipicamente realistas com aquilo que ele próprio considera «fantasia». Também nos parece que este breve romance, por alguns considerado novela² ou até conto³, foi escrito de forma espontânea, sendo escrito de rajada num mês. Essa espontaneidade vê-se no facto do autor ter chegado ao texto definitivo com poucas alterações, algo muito raro em Eça, que não acontecia nas restantes obras, veja-se *O Crime do Padre Amaro*, por exemplo, que possui três versões. Eça de Queirós estava a escrever *Os Maias*, quando percebeu que o romance iria ser mais extenso do que o previsto para colocar em páginas de jornal, em folhetim e, por isso, decidiu presentear o editor com *O Mandarim*.

O Mandarim também possui singularidades nos recursos estilísticos. Ao contrário das obras ditas “realistas”, narradas de forma onisciente e heterodiégetica, *O Mandarim* está escrito na 1ª pessoa, no contexto de uma ação na qual participa, Teodoro é um singular narrador autodiegético. Outra singularidade seria o abandono das estratégias de observação objetiva. O mesmo se passa com a viagem exótica que muito seduziu Eça de

² Terminologia adotada, por exemplo, por Lourenço Malheiro no *Diário de Portugal*, do 1.º de Julho (n.º 784), (Queirós, 1992: 19).

³ Terminologia adotada, por exemplo, por Maria João Reynaud, baseando-se em Eça de Queirós (2003: 135).

Queirós: não se trata de descrever um Egito que Eça visitou, mas sim uma China que Eça não conhece, apenas criada a partir da recolha de informação em textos alheios, como Júlio Verne⁴.

Para Berrini, uma outra singularidade curiosa é que este conto “é a primeira obra ficcional queirosiana em que o génio galhofeiro do romancista se expande, após a experiência inicial jornalística alcançada com a publicação periódica d’*As Farpas*.” (Berrini, 1993:15). Nesse aspeto, o romance *A Relíquia* é o único que se lhe compara, entra as obras publicadas em vida. Mas significa esse «génio galhofeiro» uma musa menor? Parece-nos que não, desde logo porque está aqui em causa uma temática muito grata a Eça de Queirós: a questão ética⁵ da personagem, o seu *ethos*.

Eça de Queirós baseou-se no designado «Paradoxo do Mandarin», muito conhecido sob a forma de alegoria e de princípio moral e que, segundo Beatriz Berrini, “pode ser formulado através de uma pergunta, a saber: a criatura humana manter-se-ia fiel à virtude, se tivesse a certeza da impunidade do crime?” (Berrini, 1992: 41).

De forma, rápida e sucinta que esta controvérsia em torno à «morte do mandarim» era já explorada em França durante o século XIX. O imaginário do mandarim, do exótico e do oriental, penetrou também, nesta época, a inspiração dos autores portugueses. Damos como exemplo o *Almanach dos Estudantes para 1872*, que inclui o poema “Um chinês e uma andaluza” (Berrini, 1992: 41).

O «paradoxo» é mencionado, pela primeira vez, em Chateaubriand, no *Génie du*

⁴ Poderá ter-se baseado no romance *Les tribulations d’un chinois en Chine* (1879) de Júlio Verne. Câmara Reis refere essa possível inspiração, mas deixa transparecer a sua opinião, quanto à superioridade de Eça: “O mesmo diremos do que aproveitou de Júlio Verne, para *O Mandarin*. Verne, quando muito, não escreve mal; Eça transfigura a partilha literária daquele simpático vulgarizador num rutilante punhado de ouro” (Reys, 1940: 98).

⁵ Eça de Queirós já teria mostrado preocupação com a questão da ética e da moralidade na literatura, nas Conferências do Casino: “A arte deve ser destinada a causar impressões passageiras, visando simplesmente o prazer dos sentidos. Deve visar a um fim moral: deve corrigir e ensinar” (Matos, 1988: 127).

Christianisme (1802):

“Ô conscience! Ne serais-tu qu’un fantôme de l’imagination, ou la peur du châtement des hommes? Je m’interroge; je me fais cette question: Si tu pouvais par un seul désir tuer un homme à la Chine et hériter de sa fortune en Europe, avec la conviction surnaturelle qu’on n’en saurait jamais rien, consentirais-tu à former ce désir?” (Chateaubriand, 1826: 283).

Porém, é atribuído erradamente a Jean-Jacques Rousseau, embora Honoré de Balzac o cite como pioneiro do «Paradoxo do Mandarim» em *Le Père Goriot*. E seria em *Le Père Goriot* de Balzac que Eça de Queirós se iria inspirar para a criação d’*O Mandarim*. Baseamo-nos em algumas semelhanças e principalmente, na referência do mandarim assassinado quando Rastignac pergunta a Bianchon: “-... As-tu lu Rousseau? [...] – Te souviens-tu de ce passage où il demande à son lecteur ce qu’il ferait au cas où il pourrait s’enrichir en tuant à la Chine par sa seule volonté un vieux mandarin, sans bouger de Paris?” (Balzac, 1989: 157). E umas páginas a seguir, na pergunta de Bianchon, tomada como graça por Eugène: “ Nous avons donc tué le mandarin?” (*idem*: 174).

Vale a pena demorarmo-nos neste romance de Balzac, para falarmos d’*O Mandarim* de Eça de Queirós. Isto, porque há claros eixos de interseção entre as duas obras. Também o protagonista deste romance balzaquiano, Eugène Rastignac, é jovem, pobre e provinciano. Ao mudar-se para Paris, para ingressar na Universidade, instala-se na pensão Vauquer. Estando na capital, Eugène depressa é seduzido pelo luxo e pela riqueza, e manipulado por um misterioso Vautrin, o *Trompe-La-Mort*, que lhe coloca a hipótese de uma ascensão rápida através de um casamento por conveniência com uma rica herdeira, Victorine. E para a jovem herdar essa herança e Rastignac usufruir dela, Vautrin vai propondo, de forma sugestiva, o assassinato do irmão de Victorine, Taillefer, de forma absolutamente segura, através de um duelo. De início Eugène recusa. No entanto, acaba por se aproximar de Victorine.

N’ *O Mandarim*, Teodoro é um jovem funcionário público, hospedado também numa pensão, não tem um ordenado que lhe permita ter grandes luxos, que secretamente

ambiciona. Aqui o amanuense é coagido pelo Diabo a cometer um crime, do qual sairá impune.

Há decisivas diferenças, Balzac é mais “realista” que Eça: nele estão ausentes as características fantasiosas ou exóticas (o morto é habitante de Paris, o plano diabólico é pisado por um homem). Mas os elementos básicos do «Paradoxo do Mandarin» estão presentes em ambas as obras: há uma vítima desconhecida; ela morre por vontade do protagonista e não pelas mãos dele; ele é cúmplice, não o verdadeiro assassino; e se a personagem assim o quiser, aceita a fortuna que lhe é concedida após a morte da vítima. No romance queirosiano, estes elementos do «Paradoxo do Mandarin», poderiam levar a vários estudos comparatistas, pois simplificações e limitações não são inócuas no ramo da Literatura. Nesta teia, com vários fios de hipóteses, o que sobressai é a multiplicidade dos vários caracteres presentes numa narrativa tão curta, as suas motivações e justificações, que vão do verosímil realista ao inverosímil fantástico. Não nos ocuparemos desta perspetiva aqui. Mas antes de uma questão que, interessando-se pela intertextualidade a remeter para uma estratégia persuasiva. Porquê este diálogo intertextual? Que finalidades retóricas ele e outros diálogos têm? Tentaremos aqui também demonstrar que a intertextualidade não interessa por si e em si, mas pela leitura conduzida que possibilita: uma leitura que valoriza a relação da Literatura com a Ética e a importância do *ethos* na construção das personagens.

Para decifrar e estudar os caracteres, é necessário estudar, sob este ponto de vista persuasivo, retórica, os argumentos relacionados com o *ethos* do protagonista, e neste caso em particular, a opção de enveredar pelo discurso retórico presente n’*O Mandarin*, tornou-se evidentemente lógica. Tomando como base os ensinamentos de Aristóteles na sua *Retórica* (2005) e assumindo a sua perspetiva da “justa medida” das provas retóricas que propõe (*ethos*, *pathos*, *logos*), percebe-se que Eça de Queirós tem tendência para privilegiar n’*O Mandarin*, e também em outras obras, a prova pelo *ethos*. O caráter revela-se o centro da argumentação nas personagens do romance. No entanto, este *ethos* poderá não ser somente uma característica natural do orador, mas sim uma qualidade

modelada e construída para persuadir ou convencer o interlocutor. Fomos percebendo que não há, nessa centralidade do *ethos*, uma visão unificada. Antes, o autor parece divertir-se (e divertirmo-nos) com um problema sério: a ambiguidade do *ethos*. Esta questão não pode ser vista como alheia ao projeto de um Eça antes d'*Os Maias*, nem nos podemos esquecer que ele escreveu *O Mandarin* ao mesmo tempo que escrevia *Os Maias*.

N'*O Mandarin*, Teodoro é a personagem principal da narrativa, pois as restantes funcionam quase como figurantes, excetuando-se o Diabo, que se move na ação como personagem secundária, mas é o grande influenciador do destino e da caracterização do protagonista.

A ação deste romance desenvolve-se em torno do problema da consciência de Teodoro e do aparente remorso pelo crime cometido. Teodoro, convencido pelo Diabo, decide tocar numa campainha, que matará um velho mandarim, Ti-Chin-Fú, e lhe concederá a herança por ele deixada. Este crime irá perseguir o jovem amanuense, sob forma concreta e visível no espírito de Ti-Chin-Fú. Este fantasma, não fala, nem age, apenas se limita a aparecer numa imagem espectral que não pode ser esquecida.

O protagonista debate-se entre o sentimento de culpa e a desculpa dos seus atos ao longo da narrativa. Apesar de haver uma luta interior da consciência, Teodoro nem sempre revela maturidade ou uma moralidade isenta. Ele acaba por viver com a herança herdada por meio de um crime, não se desfazendo dela definitivamente. É a ambiguidade interior de Teodoro que coloca o seu *ethos* (caráter) em causa.

Por este facto, poderemos nós dar um sentido alegórico a '*O Mandarin*? Com efeito, a história foi construída e narrada para expor um problema de consciência e alumiar uma verdade moral. Essa notação alegórica poderá também ser vista no «Prólogo», onde “é simulada uma situação de dupla autoria, por detrás da qual se oculta o Autor” e se anuncia “o propósito híbrido do conto” (Reynaud, 2003: 135) para atrair o leitor: “Façamos fantasia!...”, propõe o primeiro amigo, “Mas sobriamente, camarada, parcamente!...E

como nas sábias e amáveis Alegorias da Renascença, misturando-lhe sempre uma Moralidade discreta...”, responde o segundo amigo (Queirós, 1993: 79). Servindo-se do contexto fantasioso e alegórico, Eça afastar-se-ia do “paradigma naturalista e do romance experimental” (*ibidem*), para dar azo ao sonho e à imaginação, ainda que de forma mais ou menos explícita.

A *Retórica* de Aristóteles (2005: 96) valorizara já o *ethos* como prova essencial, em torno da qual as outras se ajustaram para promover o sucesso persuasivo de um discurso argumentativo. Com efeito, n’*O Mandarim*, o *ethos* é prova essencial do processo argumentativo, dinamizando um sistema de construção das *imagens de si* criadas no texto e das interlocuções correspondentes. Tal leitura conduzirá o plano deste estudo.

Começaremos a investigação com um primeiro capítulo (I. Entre o Bem e o Mal) onde serão feitas considerações sobre o *ethos* de Teodoro-Personagem. Personagem principal, ambígua e dotada de pouco *ethos*, Teodoro-Personagem move-se na ação entre o Bem e o Mal. Ele faz um pacto com o Diabo para ficar rico, sem pensar nas consequências futuras. Apesar de possuir um nome que significa «presente de Deus», Teodoro perde a inocência devido à sua ambição e envereda pelos caminhos do pecado, da imoralidade e do Mal. Há certos momentos em que o protagonista parece ter alguns raios de consciência, mas tudo se dissipa com a sua arrogância, ambição e excessiva avareza. O Auditório Universal, será muito importante para perceber certas atitudes do protagonista. Para uma melhor análise do *ethos* retórico de Teodoro-Personagem, o capítulo será dividido em vários pontos:

1. Teodoro-Personagem: um *ethos* desconcertante
 - 1.1. Entre o Caráter do Jovem e o Caráter do Rico
 - 1.2. Os Sete Pecados Capitais de Teodoro
 - 1.3. Entre a Fantasia e o Real: um Paradoxo
2. Teodoro-Personagem: um discurso pouco plausível

- 2.1. O reconhecimento e a corrupção do *ethos* visto no discurso
- 2.2. A *imagem de si* para o auditório universal
- 2.3. O diálogo com a Consciência: uma deliberação consigo mesmo

Passaremos para o segundo capítulo (II. O *Ethos* do Mal). Nele se traçará o *ethos* do Diabo e a sua capacidade em manipular o Homem. Veremos como o *ethos* prévio é importante para a construção de um *ethos* discursivo e desenvolveremos algumas comparações com outros diabos literários. O capítulo será dividido nos seguintes pontos:

- 1. O *ethos* prévio como suporte do *ethos* discursivo
- 2. A construção do *ethos* do Diabo através do Discurso Direto
 - 2.1. O credenciamento da *imagem de si*
 - 2.2. A *imagem de si* como cavaleiro injustiçado
- 3. A presença do *ethos* do Diabo ao longo do romance: a união a Teodoro

Por fim, teremos o terceiro capítulo (III. A Consciência e a Criação), onde serão efetuadas observações quanto ao *ethos* de Teodoro-Narrador e a sua estratégia argumentativa (muito centrada na ironia). Com a terminologia de Umberto Eco, serão feitas observações quanto ao Leitor Modelo e Leitor Empírico, em como Autor Modelo e Autor Empírico, para uma melhor compreensão da obra de Eça. Em ambos os conceitos se confunde Autor com Narrador, formando-se assim: a Trindade Discursiva. O capítulo será dividido pelos seguintes pontos:

- 1. Teodoro: o Narrador Autodiegético
- 2. A Ironia, o ridículo e o *ethos*
- 3. O Discurso Indireto Livre como suporte na exposição do *ethos*
- 4. O Discurso Indireto como discurso base da *presença* do *ethos*
- 5. O Caráter do Idoso

A complexidade d’*O Mandarin* – e em certa medida a complexidade do plano deste ensaio – decorre de um sistema poliédrico de imagens construídas de um *ethos* plural: como nos vemos, como nos veem, como queremos ser vistos, como nos queremos ver, etc. Com efeito, o narrador e a personagem principal, sendo a mesma pessoa, têm caracteres distintos como consequência do conflito retórico, persuasivo, desde logo entre, o Teodoro-Narrador e o Teodoro-Personagem.

Apesar de viver uma vida sossegada e pacífica, aparentemente conformada, ambiciona ter mais do que aquilo que lhe é dado. Persuadido pelo Diabo, Teodoro revela um *ethos* prévio aos olhos do narratário, pois aceita realizar um crime do qual resulta a certeza da impunidade. E mesmo quando o fantasma do Mandarin assassinado o “persegue”, e o leitor começa a acreditar que haverá uma mudança comportamental e de caráter, o jovem vacila sempre entre a culpa e a desculpa pelo seu comportamento.

O culpado aos olhos de Teodoro-Personagem seria uma figura bastante conhecida a nível popular, o Diabo. Esta personagem sobrenatural surge com o disfarce de um homem contemporâneo, sendo portador do *ethos* prévio, do produzido e do visado, usando-os para conseguir iludir e persuadir Teodoro. Usufruindo da aparente septicidade do amanuense, o Diabo consegue, através de um discurso cujo valor retórico é importante analisar, levá-lo a aceitar a razoabilidade da morte do Mandarin, provocada pelo toque de uma campainha.

O Teodoro-Narrador funciona como a consciência, uma espécie de “Grilo Falante”, de Teodoro-Personagem e, apesar de se apresentar logo no início do conto, ele só começa a ser desenvolvido a meio da vida atribulada da personagem principal.

O objetivo do narrador d’*O Mandarin* é contar a sua própria história, a imprudência e a impulsividade juvenil que lhe trouxeram severas consequências para o resto da sua vida. Ao narrar a situação rocambolesca em que se envolveu, Teodoro-Narrador, não só quer prevenir e educar o narratário, como procura uma absolvição para o crime que

cometeu. O *ethos* do Narrador surge através da experiência. Durante a análise do *ethos* do narrador haverá a necessidade de o colocar defronte do *ethos* narratário, implícito nos elementos textuais que retoricamente constituem a opinião pública (*doxa*)⁶.

Ao longo do processo de orientação do desenvolvimento, levantam-se algumas questões pertinentes numa análise retórica. Quantas são as audiências previstas por Eça? Quantos *ethé* existem no conto e quais são? Quem é que Teodoro-Narrador quer persuadir? Até que ponto Teodoro-Personagem tem uma consciência? Estará a luta entre o Bem e o Mal na base dos *ethé* desta obra? O Diabo quererá só convencer Teodoro? Como é que os *ethé* presentes n’*O Mandarin* se desenvolveram e porquê? Qual é o objetivo de Eça de Queirós ao criar diferentes *ethé* n’*O Mandarin*? O *ethos* é efetivamente, como afirma Aristóteles, uma prova essencial e principal neste discurso persuasivo? Todos os *ethé* estão interligados? Em que medida tais questões se mesclam com as funções da Literatura, segundo Eça?

No processo de constituição dos *ethé* em função das suas respetivas interlocuções percebemos que o grau de relevância argumentativa d’*O Mandarin* aumenta à medida que as *imagens de si* se vão construindo ao longo do discurso. Tal é devido não só ao contexto histórico, como ao contexto mítico.

Neste nível de leitura, perceberemos até que ponto a metafísica, o conflito entre Céu e Inferno e entre Bem e Mal, estão presentes na construção dos *ethé* das personagens, e nos parecem evidências até à medida que o texto se afasta do seu contexto histórico original. Ao desenvolver estes pontos, a obra de Eça vai revelando o poder do mito.

⁶ *Doxa* traduz-se como a crença comum ou a opinião popular. É um conjunto de ideias e juízos generalizados, considerados como naturais e verdadeiros e aceites por uma maioria. É na *doxa* que os argumentos do orador se baseiam para conseguir a atenção do auditório: o orador “ne peut développer son argumentation qu’en l’accrochant à des thèses admises par ses auditeurs [...] toute argumentation dépend, pour ses premisses comme d’ailleurs pour tout son déroulement, de ce qui est accepté, de ce qui est reconnu comme vrai, comme normal et vraisemblable, comme valable [...]” (Perelman, 1989: 362).

Não se pode esquecer que devido ao momento sociopolítico da sociedade da segunda metade do século XIX, todas as obras de Eça de Queirós foram guiadas por um processo de persuasão de mudança de mentalidades do cidadão “português”:

“Em Portugal há só *um homem* – que é sempre o mesmo ou sob a forma de dândi, ou de padre, ou de amanuense, ou de capitão: é um homem indeciso, débil, sentimental, bondoso, palrador, *deixa-te ir*; sem mola de caráter ou de inteligência, que resista contra as circunstâncias. É o homem que eu pinto [...] E é o português verdadeiro. É o português que tem feito este Portugal que vemos.” (Queirós, 1979: II, 1648)

Para essa audiência usa o plural, tanto o autor, como o narrador e as personagens deveriam apresentar diferentes tipos de caracteres, para atrair o olhar e a atenção do narratário. E, através dele, o leitor real.

O *ethos* em Eça de Queirós e nas suas obras, tanto emerge claro como camuflado. Todas estas obras possuem um ponto comum entre si: a crítica à sociedade portuguesa da segunda metade do século XIX. Tal interesse, pela ética e pelo *ethos* dos que escreve, demonstra o que para Eça é o Realismo, enquanto projeto retórico e literário:

“É uma base filosófica para todas as concepções do espírito – uma lei, uma carta de guia, um roteiro do pensamento humano, na eterna região do belo, do bom e do justo. Assim considerado, o realismo deixa de ser, como alguns podiam falsamente supor, um simples modo de expor – minudente, trivial, fotográfico. Isso não é realismo: é o seu falseamento. É o dar-nos a forma pela essência, o processo pela doutrina. O realismo é bem outra coisa: é a negação da arte pela arte; é a proscrição do convencional, do enfático e do piegas. É a abolição da retórica considerada como arte de promover a comoção usando da inchação do período, da epilepsia da palavra, da congestão dos tropos. É a análise com o fito na verdade absoluta. Por outro lado, o realismo é uma reacção contra o romantismo: o romantismo era a apoteose do sentimento; o realismo é a anatomia do carácter. É a crítica do homem. É a arte que nos pinta a nossos próprios olhos – para nos conhecermos, para que saibamos se somos verdadeiros ou falsos, para condenar o que houver de mau na nossa sociedade” e chega a acrescentar, sistematizando, algumas noções mais concretas deste movimento: “1º- O Realismo deve ser perfeitamente do seu tempo, tomar a sua matéria na vida contemporânea (...); 2º- O Realismo deve proceder pela experiência, pela fisiologia, ciência dos temperamentos e dos caracteres; O Realismo deve ter o ideal moderno que rege a sociedade – isto é: a justiça e a verdade.” (Queirós *apud* Matos, 1988: 127)

Para percebermos melhor a crítica de Eça de Queirós à sociedade portuguesa da segunda metade do século XIX, teremos que nos debruçar nas suas obras. Mas relembremos-nos que nem todas são uniformemente “realistas”.

Segundo Beatriz Berrini, Eça de Queirós, seguindo Balzac, pretendeu apresentar nas suas obras os factos mais característicos da sociedade portuguesa, sua contemporânea. E, para o fazer teve que “seleccionar alguns aspectos e personagens, organizando-os literalmente, embora seus romances possam parecer réplicas da realidade” (Berrini, 1982: 17).

Concordando com Kellog e Scholes, que veem a “arte” de Eça como representativa, Berrini defende que o escritor criou uma série de romances que representam parcialmente a sociedade portuguesa da última metade do século XIX. Deve-se ter em consideração que o escritor escreveu, maioritariamente, “a respeito do que era a sua observação e experiência” (*idem*: 18), estando o proletariado pouco ilustrado ou até mesmo ausente da sua ficção. No entanto, a visão de Portugal através da ficção queirosiana, apesar de incompleta, constitui uma amostra poderosa, do seu auditório real, que nos permite visualizar a totalidade de “um panorama vivo da realidade socioeconómica e política de Portugal de fins do século XIX” (*idem*: 18).

As obras de Eça de Queirós poderão ser vistas como a denúncia de um país em profunda crise, quer em termos de valores, quer em termos económicos, políticos e de instituições. Para Isabel Pires de Lima, os anos 70 do século XIX são “o período em que o complexo da «miséria portuguesa» surgirá aos olhos de Eça de uma forma mais obsessiva e premente” (Lima, 1984: 13) e são fundamentais “na definição do complexo ideológico da ‘miséria portuguesa’ em Eça” (*idem*: 24). No entanto, estas características não se desenvolvem dum modo “linear e autónomo” e nem sempre surgem de forma clara e facilmente perceptível (*ibidem*). *Os Maias*, terminado no final dos anos 80, já “serão uma espécie de mostruário dos múltiplos vectores que toma o complexo ideológico da ‘miséria portuguesa’ no nosso autor e, ao mesmo tempo, serão perfeitamente exemplares quanto

ao carácter ambíguo do conceito” (*idem*: 24-25). Entre as obras dos anos 70 e *Os Maias*, surgem *O Mandarim* (1880) e *A Relíquia* (1987), que apesar das suas características tocarem o fantástico, o exótico e o sobrenatural e de se afastarem um pouco da estética realista, também denunciam os problemas político-sociais patentes em Portugal.

N’*O Mandarim*, Eça, apesar de modificar a sua estética, não perde o hábito de denunciar a «miséria» do país., através da dualidade de um amanuense hipócrita e dualista (apesar de uma certa ingenuidade), que parte de uma religião de aparências – Teodoro, tal como Fradique Mendes, rezam *Paces Deorum Quaerere*, para “apaziguar os Deuses” (Queirós, 1979: II, 1052) – para chegar a um falso Positivismo – o português que concilia o desejo científico com a pátria supersticiosa

O Mandarim, apesar de simpatizar com o exótico e com o fantástico, não deixa de conter uma das características que define sempre as obras queirosianas: a crítica à sociedade portuguesa da segunda metade do Século XIX. É através da caracterização da sociedade portuguesa, do homem tipicamente português e das suas falhas, que o *ethos* das personagens deste romance se desenvolve e se desnuda aos olhos de quem o procura.

Poderemos dizer que a “permanência de certas ideias, a atitude inflexível e inabalável perante determinados factos, a persistente e feroz crítica a falhas insuportáveis...” (Berrini, 1982: 19) acompanharam sempre o processo de escrita de Eça de Queirós. Relembramos que Eça denuncia, acusa e revela todas estas falhas através da ironia, do humor, armas retóricas bastante conhecidas do génio queirosiano.

I. *Ethos*: Entre o Bem e o Mal

“There is nothing either good or bad, but thinking makes it so.”

William Shakespeare, *Hamlet*

Seria imprudente desenvolver este estudo sem uma justificação possível para a construção dos vários *ethé* deste pequeno romance queirosiano. O que salta, imediatamente, ao olhar atento do leitor é a luta entre o Bem e o Mal, raiz do Céu e o Inferno cristãos.

Teodoro (nome que literalmente significa «presente de Deus»), amanuense ateu que reza a Nossa Senhora das Dores, é iludido e convencido pelo Diabo a romper com a essência celestial que possui (pelo menos, pelo nome) e a embrenhar-se no pecado. Vemos que Eça “brinca com a representação icónica de Deus e do Diabo” (Malato, 2016: 54) e valoriza mais o sentido figurado dos ensinamentos bíblicos. O autor, em *A Propos du «Mandarin»* (1992: 197), revela que, apesar de ter feito um romance fantástico e fantasioso, este representa de forma fidedigna a realidade e o espírito português. Deus e o Diabo (o Bem e o Mal) estariam na cultura do povo lusitano, desde logo nas suas lendas e mitos.

O Bem e o Mal são conceções que não existem separadas ou individualmente. Para existir o bem, tem que, obrigatoriamente, existir o mal que é a sua negação ou a sua ausência. Na mesma linha de interpretação, estão o Céu e o Inferno, que formam uma hipótese de resposta às questões do Homem sobre qual conduta deve adotar na vida terrena, levando-nos a questionar até que ponto somos livres para tomar decisões sem esperar uma consequência em vida ou *post-mortem*. Segundo Carlos Nogueira, o

imaginário que representa o combate entre as forças do Bem e as forças do Mal é visível, palpável, sensível

“ [...] transborda da esfera do sagrado para pautar condutas e comportamentos cotidianos, servindo de explicação para a realidade e as desventuras vividas, para explicar os impulsos incontroláveis da carne, e para ensinar à *boa coletividade*, ao ‘rebanho dos fiéis’ onde se encontram Satã e seus agentes.” (Nogueira, 2000: 11)

A história do Tema, o combate entre o Bem e o Mal, confunde-se com a história da Literatura. George Minois observa que “O mal está presente desde sempre, consubstancial à criação” e o homem, perante ele, é impotente (Minois, 2002: 20). Presente em todas as mitologias, tem todavia na mitologia judaico-cristã uma força matricial: segundo a explicação bíblica, o conhecimento do mal foi fruto de uma desobediência do homem e do “desejo do ser humano de ultrapassar a sua condição, controlando os segredos do universo reservados aos deuses” (Minois, 2002: 17).

Adão e Eva, habitantes do jardim do Éden, foram criados para povoarem a Terra e povoa-la com os seus descendentes. Livres do mal, só conheciam o bem e a perfeição. Eva foi incitada pela serpente, a comer o fruto da Árvore da Ciência do Bem e do Mal e a oferecê-la a Adão. Castigados pela sua desobediência, Adão e Eva seriam expulsos do Jardim do Éden e condenados ao trabalho árduo, ao sofrimento e à mortalidade. Tendo sido a serpente condenada a rastejar para a eternidade e a uma simbólica má reputação entre os animais. Atente-se, porém, que o nível em que decorre esta intriga, onde vivem o primeiro homem e a primeira mulher, parece corresponder a um nível temporariamente anterior, o da existência de Deus e de Anjos, em que o crime da desobediência também justifica a existência do Mal. Nesse nível, é Satanás o anjo rebelde que afronta Deus, o seu criador.

O *Livro da Sabedoria* (50 a 20 a.C.) que, segundo Minois (2002: 28), é cronologicamente, o último livro do Antigo Testamento faz uma alusão vaga ao que seria o pecado original, dizendo que a inveja do Diabo provocou a entrada da morte no mundo: “Por inveja do demónio é que a morte entrou no mundo e prová-la-ão os que pertencem

ao demónio.” (Sab. 2, 24). A responsabilidade do “pecado original” não caberia pois a Adão, mas a Satanás. Os Evangelhos também parecem ter a mesma opinião quanto ao pecado original, pois não fazem alusão ao pecado de Adão, mas sim ao do Diabo. Minois faz também referência à interpretação de alguns gnósticos do século II sobre a «queda». Para Basilides, esta “ocorreu quando um reflexo de luz caiu nas trevas”. Assim, “nasceu o mundo, onde nada é perfeito, onde até o bem é uma ilusão, pois o que caiu foi um reflexo e não a luz propriamente dita” (Minois, 2002: 33). Segundo Marcion du Pont, Deus criou Adão e foi incapaz de o proteger contra Satanás, expulsando-o injustamente do paraíso (*ibidem*).

Estas e outras interpretações e testemunhos evangélicos desde sempre colocaram em dúvida se Adão e Eva são os verdadeiros culpados pelo conhecimento do mal, ou se foram apenas vítimas de Satanás, disfarçado, levados a conhecer o mundo do pecado. As questões aqui levantadas estão na base de todas as considerações sobre o *ethos* da personagem Teodoro, n’*O Mandarin*. O amanuense também foi manipulado pelo Diabo, disfarçado de *gentleman*, a cometer um pecado, neste caso, um homicídio. É certo que Teodoro não matou o Mandarin com as suas próprias mãos, mas encomendou a sua morte pelo toque de uma campainha, deixando claro que o seu *ethos* estava corrompido. Mas será Teodoro, enquanto personagem, o único responsável na corrupção do seu *ethos*? Ou estará o Diabo por trás de todo este comportamento imoral? É certo que há momentos de lucidez nesta personagem principal e que se observa uma tentativa de resignação e de desculpa. Mas a sua lucidez acaba sempre por se perder no meio da fantasia, da imaginação e da alucinação.

O interesse pelos mitos da criação e surgimento do mal não é inédito em Eça de Queirós. Veja-se, por exemplo, o conto “Adão e Eva no Paraíso”, onde há uma reinterpretação, com certa provocação humorística, do mito judaico-cristão da criação do Homem, através das informações dadas pelo Darwinismo. Adão surge primeiramente como um símio que assume a posição ereta. Um símio, que só com o tempo, começa a abandonar os tiques bestiais e a adotar a Consciência e a Racionalidade. Sempre, no

homem e no macaco, permanece indelével a “má argila” (Queirós, 1992: 191). O que nos parece pouco estudado é todavia a forma retórica escolhida pelo Eça de Queirós para construir esta transformação iniciática do mito para o romance.

1. Teodoro-Personagem: um *ethos* desconcertante

Conforme já tínhamos anunciado no início deste estudo, a complexidade do *ethos* de Teodoro levou-nos a tomar a decisão de o dividir em duas figuras com *ethé* distintos: Teodoro- Personagem e Teodoro-Narrador. Estes são correspondentes a dois elementos distintos da narrativa: a Personagem (que decorre da intriga) e o Narrador (que observa e comenta a Personagem que decorre da intriga).

O funcionário público conta a sua própria história, mas com uma perspetiva diferente de quando a vivia. Poderemos dizer que o narrador, através da experiência enquanto personagem, modificou a sua personalidade e, conseqüentemente, o seu caráter, o *ethos* pelo qual quer ser reconhecido. Apesar do Teodoro-Narrador ser a testemunha do desenvolvimento desta artimanha e do seu *ethos* já se encontrar modificado, ele só se desenvolveu com a experiência adquirida enquanto personagem. Assim, torna-se fundamental analisar primeiro o *ethos* de Teodoro-Personagem para, depois perceber a construção do *ethos* do Teodoro-Narrador.

Ousando contrariar a opinião de Beatriz Berrini, quando diz que “o relato não explora a vida psicológica do protagonista” (Berrini, 1992: 66), parece-nos essencial sublinhar que Teodoro é uma personagem redonda: personagem que se reveste “da complexidade suficientemente para constituir uma personalidade bem vincada” (Reis e Lopes: 323). São as condições de imprevisibilidade do protagonista, “a revelação gradual dos seus traumas, vacilações e obsessões”, que constituem “os principais factores determinantes da sua configuração” (*idem*: 323). Porém, quem as revela nem sempre é

Teodoro-Personagem através do Discurso Direto, mas sim Teodoro-Narrador. Na sua perspectiva exterior à vivência passada, Teodoro-Narrador vai analisando como é que, enquanto personagem, agia e como se sentia.

Pedimos atenção para uma informação importante, sempre que se perspectiva o *ethos*: Teodoro-Personagem procura convencer-se a si próprio e às restantes personagens que é digno de confiança e que possui o carácter esperado para um homem na sua futura posição social. Há pois um terceiro elemento avaliador, que Teodoro, enquanto Personagem, desconhece e, enquanto Narrador, valoriza: o leitor.

Sabemos que Eça de Queirós escreveu uma obra sobre a realidade do espírito português (apesar de ser fantástica): “[...] elle caractérise fidèlement, ce me semble, la tendance la plus naturelle, la plus spontanée de l’esprit portugais” (Queirós, 1992: 197). Eça tem consciência de que o seu leitor modelo habitual é o leitor realista/naturalista, aquele que na sua ficção decide “observar as regras do jogo” e joga mediante essas regras. Se jogarmos pelas regras expectáveis de Eça de Queirós, veremos emergir a essência da sociedade portuguesa da segunda metade do Século XIX desenvolvida, principalmente, em Teodoro-Personagem. Todavia, *O Mandarim* está muito longe do modelo realista-naturalista expectável.

Dito isto, entraremos, por fim, pelos bosques fantásticos e exóticos desta ficção.

1.1. Entre o Carácter do Jovem e o Carácter do Rico

No início deste pequeno romance, Teodoro-Narrador apresenta Teodoro-Personagem, com a recordação de um jovem amanuense (cerca de trinta anos) do Ministério do Reino de Portugal. A história que nos é contada desenvolve-se na juventude tardia do protagonista e estende-se à velhice, deixando notar-se algumas características

do Caráter do Jovem em Teodoro-Personagem, em contraposição com as características do Caráter do Idoso, reservado ao Teodoro-Narrador.

De facto, para Aristóteles, em “termos de caráter, os jovens são propensos aos desejos passionais e inclinados a fazer o que desejam. E de entre esses desejos há os corporais, sobretudo os que perseguem o amor e face aos quais os jovens são incapazes de dominar-se” (Aristóteles, 2005: 194). Isto traduz-se numa das razões que move Teodoro a tocar a campainha. O protagonista, nos tempos de simples amanuense, em que a sua “existência era bem equilibrada e suave” (Queirós, 1992: 81), vivia aparentemente conformado com a sua condição. Porém, deixava transparecer uma certa ambição por um património suficiente para jantar no Hotel Central e ter companhia feminina, pelo menos, duas vezes por semana. Confundem-se nele o desejo de poder económico com o do poder social, e ambos com o poder sexual: “[...] mas pungia-me o desejo de poder jantar no Hotel Central com champagne, de apertar a mão mimosa de viscondessas, e, pelo menos, duas vezes por semana, adormecer, num êxtase mudo sobre o seio fresco de Vénus!” (Queirós, 1992: 83).

Para Aristóteles (2005: 194), a maioria dos jovens vive na esperança, “porque a esperança concerne ao futuro”. Ora é a esperança em ficar rico, no caso de Teodoro, que leva o jovem a ser enganado pelo Diabo e a ansiar pela sua grandeza. Teodoro-Personagem, ainda no início da narrativa vivia na esperança de conseguir enriquecer, e para isso rezava a Nossa Senhora das Dores e jogava na loteria.

Segundo Aristóteles (2005: 195), o jovem peca por excessos, tudo o que faz é consumido pelo excesso e acaba por cometer injustiças por insolência e não por maldade. Ora o protagonista, mais uma vez, insere-se nesta descrição. Teodoro-Personagem comete um excesso principal: ele mata um homem para receber a sua herança. E, ao longo da narrativa, vai cometendo excessos que poderemos coloca-los no âmbito do pecado cristão.

A *Retórica* de Aristóteles (2005: 194), para além de apontar a ira como uma característica do jovem, faz referência à impulsividade e à irritação juvenil. Acrescenta a isso, a “fogosidade” e a indignação face ao desprezo. Teodoro-Personagem, intimidado pela constante presença do fantasma Ti-Chin-Fú, decide abandonar a vida excêntrica, que tinha conseguido por via do assassinato. Ao ver que passa a ser desprezado e motivo de chacota, Teodoro-Personagem deixa transparecer o ódio por várias entidades. E por gostar de honrarias e de se sentir vitorioso, volta à vida de rico, mesmo que isso signifique ter que viver com o sentimento de culpa.

A leitura da *Retórica* de Aristóteles, mais especificamente sobre o *ethos*, permite-nos ser sensíveis ao cruzamento que vai havendo na personagem do *ethos* do jovem com o *ethos* do rico. Com efeito, poderemos acrescentar que, durante esta história rocambolesca e no meio do Caráter do Jovem, vimos emergir, por vezes, o Caráter do Rico em Teodoro-Personagem. Também os ricos são avarentos e orgulhosos do seu estatuto e julgam que tudo se pode comprar com o dinheiro (Aristóteles, 2005: 199). Teodoro-Personagem, quando se torna rico, torna-se também acrescidamente voluptuoso, petulante e arrogante. Tudo o que faz, fá-lo por causa do desejo e da arrogância. Mal recebe a notícia de que é o herdeiro de Ti-Chin-Fú, Teodoro-Personagem, logo responde secamente a Madame Marques, quando esta o chama para jantar (Queirós, 1992: 105). Quando vai ao banco levantar o seu dinheiro, sente-se «gordo», «obeso» e com a boca a saber a ouro (*idem*: 109).

Para Aristóteles, o caráter de um rico é “o de um louco afortunado” (Aristóteles, 2005: 200). Teodoro-Personagem funde estes dois caracteres, que dadas as semelhanças entre eles, acabam por se contrair num só *ethos*. Sublinha-se que, para Aristóteles, nem os jovens, nem os ricos possuem necessariamente mau caráter. Cometem injustiças, mas não as fazem objetivamente por maldade. O mal é um efeito do *ethos*, mas não se confunde inteiramente com ele.

1.2. Os Sete Pecados Capitais de Teodoro

Mesmo antes de iniciar um diálogo com o Diabo, Teodoro-Personagem vai revelando certas inclinações para desejos impróprios de um bom cristão. Claro que, Teodoro-Personagem, não sendo crente, não se apercebe que “peca”. Desde logo porque, partindo do jogo que Eça de Queirós propõe, onde Deus e o Diabo existem efetivamente, vemos que desde o início há uma grande falta de humildade nesta personagem principal, um *ethos* corrompido pela *hybris*.

Ao procurarmos vestígios do tipo de *ethos* de Teodoro-Personagem, algo de casual, mas interessante, ocorreu. Demos conta de que Teodoro, ao ter vendido a alma ao Diabo, comete os sete pecados capitais enunciados pela Igreja Católica. Os sete pecados capitais denominam-se desta forma por originarem todos os outros tipos de pecado. E por isso, não cremos que seja por acaso a sua presença n’*O Mandarim*.

No século IV, João Cassiano trouxe para a Teologia a sua lista dos vícios humanos. Por sua vez, Gregório Magno, no século VI, adotou esta lista de vícios e converteu-a na lista dos sete pecados capitais, baseando-se nos ensinamentos de São Agostinho. Nesta lista se leem: o Orgulho, a Inveja, a Ira, a Tristeza (excessiva), a Avareza a Gula e a Luxúria. Já no século XIII, São Tomás de Aquino enumeraria os pecados capitais como a Vaidade, a Avareza, a Inveja, a Ira, a Luxúria, a Gula e a Acédia. Uma mudança significativa feita por Aquino foi em relação à Soberba (Orgulho). Para ele, a Soberba é um pecado “megacapital”, ou seja, é a raiz de todos os pecados. Estes pecados, depressa deram azo a inspirações na Arte, principalmente, na Pintura e na Literatura. N’*A Divina Comédia* de Dante, por exemplo, os sete pecados capitais também estão presentes nas partes do Inferno (Cantos: I, II, III, IV, V) e do Purgatório (Cantos: XVII, XXVI). E, ao longo dos séculos da Idade Moderna, XVI a XVIII, a Emblemática dos pecados vai unindo literatura e pintura/desenho.

N’*O Mandarin* a presença dos sete pecados capitais parece estar bem construída, a ponto de a julgarmos intencional. Esta presença do discurso religioso, próxima do mito, não é incompatível com a intenção “realista” do autor. Tal como em quase todas as obras de Eça de Queirós, o tempo em que se passa a narrativa deste romance, é a segunda metade do século XIX. *O Mandarin* apresenta-nos, assim, um Portugal religioso, mas decadente, que

“ [...] perdeu a inteligência e a consciência moral. Os costumes estão dissolvidos e os caracteres corrompidos. A prática da vida tem por única direção a conveniência. Não há princípio que não seja desmentido, nem instituição que não seja escarnecida. Ninguém se respeita. Não existe nenhuma solidariedade entre os cidadãos. Já se não crê na honestidade dos homens públicos. A classe média abate-se progressivamente na imbecilidade e na inércia [...] Vivemos todos ao acaso. Perfeita, absoluta indiferença de cima a baixo! Todo o viver espiritual, intelectual, parado. O tédio invadiu as almas. A mocidade arrasta-se, envelhecida, das mesas das secretarias para as mesas dos cafés.” (Queirós, 1979: 959)

E só neste excerto, numa perspetiva cristã, vemos muitos pecados inseridos. Será a intenção de Eça de Queirós, ao escrever um romance sobre “la plus spontanée de l’esprit portugais” (Queirós, 1992: 197), inserir «o progresso da decadência» nos sete pecados capitais cristãos? É uma hipótese, visto que, ao escrever também para um público português maioritariamente cristão, haverá mais hipóteses de conscientização dos leitores, familiarizados com o discurso religioso desde a infância. Cremos que seria mais fácil para um leitor do século XIX, do que para um leitor do século XXI, reconhecer no comportamento de Teodoro os pecados capitais. No século XIX, o catecismo cristão estava mais divulgado. Pelo lado da Literatura, para tal contribuirá certamente também a obra de Eugène Sue, *Les Sept Péchés Capitaux* (1847-52).

Seguindo a enumeração e a definição de São Tomás de Aquino (talvez a mais comum) começaremos pelo pecado “megacapital”, a Soberba. Este pecado terá sido o responsável pela desobediência de Adão, para obter o conhecimento supremo. Assim, a

soberba, variante da *hybris* trágica, leva o homem a desprezar os superiores e a desobedecer às leis, pois é o desejo distorcido de grandeza:

“Ora, sendo próprio da razão conduzir o desejo- principalmente quando avisada pela lei de Deus-, assim, se o desejo se volta para qualquer bem, naturalmente desejado de acordo com a regra da razão, esse desejo será íntegro e virtuoso; será, porém, pecaminoso se ultrapassar essa regra ou se não chegar a atingi-la. Por exemplo, o desejo de conhecer é natural do homem, e aspirar ao conhecimento de acordo com os ditames da justa razão é virtuoso e louvável: ir para além dessa regra é pecado da “*curiositas*”; ficar aquém dela é o pecado da negligência. [...] o excesso é o vício da soberba (*superbia*), que, como o próprio nome indica, é superar (*superbire*) a própria medida da aspiração de superioridade” (Aquino, 2007: 27-28)

N’*O Mandarin*, Teodoro-Personagem peca pela Soberba quando se sente orgulhoso pela sua ascensão social (mesmo sendo indigna) e chega mesmo a comparar-se a Deus, “De ora em diante cabia-me a impassibilidade de um Deus” (Queirós, 1992: 103), esquecendo-se da sua posição de simples mortal.

A Vaidade, pecado capital que poderá ser confundido com a Soberba, é dividida por São Tomás de Aquino em três aspetos, sendo o último o mais comum. A primeira surge quando alguém “se glorifica em falso” (Aquino, 2007: 37); a segunda, quando “alguém se enaltece de um bem que passa de forma efêmera” (*ibidem*); a terceira forma de vaidade, a mais comum, surge quando o Homem quer que reconheçam o valor de determinado bem que possui, quando não é usado para algum fim. Tomás de Aquino ainda acrescenta: “Se alguém deseja mostrar os seus bens ou se satisfaz na ostentação deles além destes três casos a cima referidos, cai em vaidade” (*ibidem*). A Vaidade, segundo Aquino, tem sete filhas: a Desobediência, a Altivez, a Hipocrisia, o Conflito, a Obstinação, a Discórdia e o Snobismo de Novidades. Ora, Teodoro não só cai em Vaidade, como também abraça as suas “filhas”:

“Então começou a minha vida de milionário. [...] Comprei, habitei o palacete amarelo, o Loreto: as magnificências da minha instalação são bem conhecidas pelas gravuras indiscretas da ILUSTRAÇÃO FRANCESA. Tornou-se famoso na Europa o meu leito, de um gosto exuberante e bárbaro, com a barra recoberta de lâminas de oiro lavrado, e cortinados de um raro brocado negro onde ondeiam, bordados a pérolas, versos eróticos de Catulo;

uma lâmpada, suspensa no interior, derrama ali a claridade láctea e amorosa de um luar de verão.” (Queirós, 1992: 113)

Também vimos a vaidade de Teodoro, quando fala da sua imagem em Lisboa: “Entretanto Lisboa rojava-se aos meus pés” (Queirós, 1992: 115).

A Inveja é o desejo de ter o que é do outro. O invejoso ignora tudo o que é e possui para cobiçar o que é do próximo. No Génesis, Caim mata Abel por inveja (Gén 4, 1-16). É pelo Livro da Sabedoria que ficamos a saber que “Foi por inveja do demónio que a morte entrou no mundo” (Sab 2, 24). Para Tomás de Aquino, é errado tudo o que seja contrário à caridade. Dá o exemplo do assassinato: “matar um homem é algo tremendamente oposto à caridade” (Aquino, 2007: 47). A Inveja também é definida como um ato contra a caridade:

“Ora, invejar, pelo seu próprio objecto, envolve algo contra a caridade, pois é próprio do amor da amizade querer o bem do amigo como se fosse para si mesmo, porque o amigo é como se fosse outro eu. Daí que entristecer-se com a felicidade do outro é claramente algo incompatível com a caridade, pois por ela amamos o próximo. Já Santo Agostinho dizia que: ‘Quem inveja a quem canta bem não ama ao que canta bem’.” (Aquino, 2007: 48)

Este pecado capital também tem filhas: a Bisbilhotice, a Maledicência, o Ódio, contentamento pela adversidade e aflição pela prosperidade. N’*O Mandarin*, o amanuense teve inveja de Ti-Chin-Fú, quis o que era seu e recorreu ao assassinato para o conseguir: “Então não hesitei. E, de mão firme, repeniquei a campainha” (Queirós, 1992: 97). Replica o gesto de Caim e do Demónio, ainda que sem sujar as mãos.

A Acídia. Segundo Tomás de Aquino, a “acídia é o tédio ou tristeza em relação aos bens interiores e aos bens do espírito, como refere Santo Agostinho a propósito de um Salmo, ‘Para a sua alma, todo o alimento é repugnante’.” (Aquino, 2007: 56). A acídia é uma melancólica dissipação do espírito. Neste sentido, a melancolia é vista como o desprezo pela vida, que é um dom de Deus. A Acídia provoca a preguiça. Temos vários exemplos na Bíblia. No Evangelho Segundo São Mateus, na Parábola dos operários da

vinha, há um indício de preguiça: “Finalmente, pela undécima hora, encontrou ainda outros na praça e perguntou-lhes ‘Porque estais todo o dia sem fazer nada?’” (Mt 20, 6). No Livro dos Provérbios, temos o seguinte exemplo: “Passei perto da terra do preguiçoso [...]” (Prov. 24, 30). Teodoro não só mergulha na profunda tristeza: “E eu, no entanto, vivia triste...” (Queirós, 1992: 117), como também na preguiça, característica humana que aparece em quase todos os protagonistas de Eça de Queirós: “ [...] arrastando as pernas moles, abria bocejos de fera saciada, - e a turba abjecta parava a contemplar, em êxtases, o Nababo enfasiado!” (*idem*: 115). Esta preguiça ligada à fartura também poderá ser vista, por exemplo, n’*O Primo Basílio* e n’*As Cidades e as Serras*. Luísa deixa transparecer a sua ociosidade quando não tem vontade de se vestir: “Luísa espreguiçou-se. Que seca ter de se ir vestir! Desejaria estar numa banheira de mármore cor-de-rosa, em água tépida, perfumada e adormecer!” (Queirós, s/d: I, 871) e Jacinto sofria de fartura: “ [...] o meu Príncipe emudecia, molemente engelhado no fundo das almofadas, de onde só despegava a face para escancarar bocejos de fartura” (*idem*: I, 395).

A Ira. No Evangelho Segundo São Mateus, poderemos encontrar o castigo para quem cometer este pecado capital: “Mas eu vos digo: todo aquele que se irar contra o seu irmão será castigado pelos juízes.” (Mt 5,22). Teodoro-Personagem entrega-se à Ira. Segundo São Tomás de Aquino, “ a ira – e as outras paixões semelhantes – impedem o juízo da razão” (Aquino, 2007: 63). A Ira confunde-se com o desprezo, o ódio ou a bestialidade: é a sua forma linguística de não-amar. Este pecado capital provoca desavença, perturbação da mente, insultos, gritaria, indignação e blasfémia. É a Ira que denuncia verbalmente os excessos desse não gostar que o faz odiar a China, Ti-Chin-Fú, a Humanidade, Deus e a Consciência: “Mas estava decidido a deixar bem depressa a China, esse império bárbaro que eu odiava agora prodigiosamente!” (Queirós, 1992: 175); “E assim me libertaria talvez daquela pança e daquele papagaio abominável!” (*idem*: 189); “O meu desprezo pela Humanidade foi tão largo, - que se estendeu ao Deus que a criou” (*ibidem*); “ [...] eu, tomado subitamente como Heliogábalo de um furor de bestialidade, de um ódio contra o Pensante e o Consciente, atirava-me ao chão a quatro patas e zurrava formidavelmente como um burro...” (*idem*: 129).

A Avareza, o apego excessivo ao dinheiro, o desejo na acumulação de bens materiais, surge em vários Evangelhos e Epístolas: “Não podeis servir a Deus e à riqueza” (Mt 6, 24); “Porque a raiz de todos os males é o amor ao dinheiro” (I Tim 6, 10); “Jesus fixou nele o olhar, amou-o e disse ‘Uma só coisa te falta; vai, vende tudo o que tens e dá-o aos pobres, e terás um tesouro no céu. Depois vem e segue-me.’ Ele entristeceu-se com estas palavras e foi-se todo abatido, porque possuía muitos bens” (Mc 10, 21-22); “‘Porque não se vendeu esse bálsamo por trezentos denários e não se deu aos pobres?’ Dizia isto não porque ele se interessasse pelos pobres, mas porque era ladrão...” (Jo 12, 5-6). Tomás de Aquino observa que

“ [...] a avareza é um defeito no que diz respeito a gastar dinheiro, e é um excesso no que diz respeito à sua procura e retenção. Os Filósofos falam da avareza como contrário da justiça, no sentido de que o avaro, recebe ou retém bens de outros, contra o que é devido por justiça e à generosidade se contrapõe, não a avareza, mas a mediocridade.” (Aquino, 2007: 73)

Teodoro-Personagem, também comete o pecado da Avareza. Quando se recusa a dar esmola a uma pobre mãe com o filho pelo colo: “À porta, uma pobre toda de luto, com o filho encolhido ao seio, estendeu-me a mão transparente. Incomodava-me procurar os trocos de cobre por entre os meus punhados de oiro. Repeli-a, impaciente: e, de chapéu sobre o olho, encarei friamente a turba” (Queirós, 1992: 111). Quando evita, por várias vezes, dar a totalidade da herança aos familiares do Mandarim e propõe casar com uma senhora da família do chinês, para legitimar o dinheiro que recebeu: “Partiria para Pequim; descobriria a família Ti-Chin-Fú; esposando uma das senhoras, legitimaria a posse dos meus⁷ milhões” (*idem*: 129). Ou quando, mesmo podendo ficar sem vida, se indigna por ter que dispor dos seus milhões pela “população faminta” (*idem*: 183): “Eu, indignado, lá lhe dava outros cartuchos, mais rolos, molhos de moedas de meio real enfiadas em cordéis...” (*idem*: 167). A sua Avareza cresce com a sua Riqueza. A Avareza provoca vários pecados, incluindo a traição. Teodoro-Personagem, cujo nome é cristão,

⁷ Note-se o determinante possessivo “meus”. Teodoro considerava a herança herdada, por via de um crime, só sua. Não queria abdicar da herança, só a queria legitimar.

assume o papel de um Judas, que, segundo Tomás de Aquino, “pela sua avareza, tornou-se traidor de Cristo” (Aquino, 2007: 75).

Sobre a Gula, o pecado capital em que se come ou se bebe só pelo prazer, mais do que o necessário, encontram-se muitos exemplos em Isaías e em Filipenses: “Ai daqueles que desde manhã procuram a bebida, e que se retardam à noite nas excitações do vinho!” (Is 5, 11); “ [...] cujo destino é perdição, cujo deus é o ventre, para quem a própria ignomínia é a causa do envaidecimento [...] ” (Flp 3, 19). Tomás de Aquino (2007: 79) refere que tudo o que seja em excesso é errado, pois há uma transgressão da regra da razão. Para o frade, o excesso de comida e bebida traduz essa transgressão e dá pelo nome de Gula. Teodoro-Personagem comete o pecado da Gula, por exemplo, quando janta no Hotel Central e ostenta a sua insaciedade: “Jantei num gabinete do Hotel Central, solitário e egoísta, com a mesa alastrada de Bordéus, Borgonha, Champagne, Reno e licores de todas as comunidades religiosas! – como para matar a sede de trinta anos!” (Queirós, 1992: 111).

Da Luxúria, terceiro pecado capital – o apego e valorização extrema aos prazeres carnavais, à sensualidade e sexualidade – há muito exemplos na Bíblia: “Mas Onã, que sabia que essa posteridade não seria dele, quando se aproximava da mulher de seu irmão, derramava no chão o sémen, para não lhe dar posteridade” (Gn 38, 10); “Não cobiçarás a casa do teu próximo, não cobiçarás a mulher do teu próximo, nem o escravo, nem a escrava, nem o boi, nem o jumento, nem nada do que lhe pertence” (Ex 20,17); ““Ouvistes que foi dito aos antigos: *Não cometerás adultério*” (Mt 5,27); “Encontram as suas delícias em entregar-se em pleno dia às suas libertinagens. Homens pervertidos e imundos, sentem prazer em enganar, enquanto se banqueteam convosco” (II Pe 2,13). Tomás de Aquino (2007: 86-87) revela que o ato sexual é necessário para a preservação da raça humana. Porém, peca aquele que tem relações sexuais meramente pelo prazer carnal. O nosso protagonista comete o pecado da Luxúria, quando tem desejos eróticos e se afunda nas orgias ou se envolve com a generala Vladimira:

“Depois, cambaleando, arrastei-me para o Lupanar”! Que noite! A alvorada clareou por trás das persianas; e achei-me estatelado no tapete, exausto e seminu, sentindo o corpo e a alma como esvaírem-se, dissolverem-se naquele ambiente abafado onde errava um cheiro de pó de arroz, de fêmea e de punch...” (Queirós, 1992: 111)

“Para esquecer este tormento complicado, entreguei-me à orgia.” (*idem*: 127)

“ – É lá que se ama, generala – segredei-lhe eu, levando-a docemente para a escuridão dos sicômoros...” (*idem*: 153)

É significativo que Teodoro-Personagem só cometa os sete pecados capitais, após estar na presença do Diabo. No entanto, Eça de Queirós parece construir a personagem com predestinação para o pecado, antes de Satanás surgir nesta história peculiar:

“Não posso negar, porém, que nesse tempo eu era ambicioso — como reconheciam sagazmente a Madame Marques e o lépido Couceiro. Não que me revolvesse o peito o apetite heróico de dirigir, do alto de um trono, vastos rebanhos humanos; não que a minha louca alma jamais aspirasse a rodar pela Baixa em trem da Companhia, seguida de um correio choutando; — mas pungia-me o desejo de poder jantar no Hotel Central com champanhe, apertar a mão mimosa de viscondessas, e, pelo menos duas vezes por semana, adormecer, num êxtase mudo, sobre o seio fresco de Vénus. Oh! Jovens que vos dirigíeis vivamente a S. Carlos, atabafados em paletós caros onde alvejava a gravata de soirée! Oh! Tipoias, apinhadas de andaluzas, batendo galhardamente para os touros — quantas vezes me fizestes suspirar! Porque a certeza de que os meus vinte mil réis por mês e o meu jeito encolhido de enguiço, me excluíam para sempre dessas alegrias sociais, vinha-me então ferir o peito — como uma frecha que se crava num tronco, e fica muito tempo vibrando!” (Queirós, 1992: 83)

Não pode ser por acaso que Teodoro percorre, pela mão de Eça, seu criador, todos estes círculos de um Inferno na Terra: parece-nos intencional esta desconstrução do *ethos*. Envolvido por uma sociedade perdida, onde a moralidade, a espiritualidade e o caráter estão estagnados, Teodoro acaba por ser uma vítima fácil para o Diabo.

1.1. Entre a Fantasia e o Real: um Paradoxo

No início do romance, Eça de Queirós apresenta ao leitor um Prólogo em que há um diálogo entre dois amigos. Não sabemos até que ponto o escritor está a conversar com a sua Consciência, mas neste diálogo, ele admite que partirá para “os campos do Sonho”, irá “vaguear por essas azuladas colinas românticas onde se ergue a torre abandonada do Sobrenatural, e musgos frescos recobrem as ruínas do Idealismo...” (Queirós, 1992: 79). Enfim, anuncia que fará fantasia. O suposto amigo, que parece partir do mesmo corpo do primeiro, acautela-o e responde “Mas sobriamente, camarada, parcamente!...” (*idem*). Interessante a palavra “camarada”. É como se fosse um diálogo com uma audiência íntima, que na retórica de Perelman se aproxima à audiência universal (que será esclarecida mais à frente, neste estudo). Deparamo-nos com a perspectiva de que Eça quer experimentar novos caminhos na Literatura, mas a sua Consciência que aspira ao Realismo/Naturalismo tenta moderar essa vontade. Com efeito, o escritor parece criar uma personagem, que viverá, pelo diálogo, numa constante luta entre a fantasia e o real, tal como ele, mas de maneira diferente. Eça de Queirós não se serve só de Teodoro, enquanto personagem, também se serve dele, enquanto narrador. Tudo neste protagonista é um processo dialético.

Também a personagem sofre de um idêntico dualismo, vive na sociedade pós-constitucionalista do século XIX. Teodoro era positivo e, consequentemente, não era “excessivamente infeliz” (*idem*: 83), porque não tinha imaginação. Mas para ele, a imaginação trazia infelicidade, levava ao sonho ou à fantasia e estes, por sua vez, faziam crescer o desejo de algo que se encontrava distante ou inatingível. Reencontramos na personagem Teodoro alguns dilemas do autor do Prólogo. Mas será um aspirante ao Positivismo feliz? E sê-lo-á Eça de Queirós? Eça define, humoristicamente, que não:

“O positivismo científico, porém, considerou a imaginação como uma concubina comprometedora, de quem urgia separar o homem; — e, apenas se apossou dele, expulsou duramente a pobre e gentil imaginação, fechou o homem num laboratório a sós com a sua esposa clara e fria, a razão. O resultado foi que o homem recomeçou a aborrecer-se monumentalmente e a

suspirar por aquela outra companheira tão alegre, tão inventiva, tão cheia de graça e de luminosos ímpetos, que de longe lhe acenava ainda, lhe apontava para os céus da poesia e da metafísica, onde ambos tinham tentado voos tão deslumbrantes. E um dia não se contém, arromba a porta do laboratório, espanca o Sr. Aulard, que o guardava e corre aos braços da imaginação, com quem larga a vaguear de novo pelas maravilhosas regiões do sonho, da lenda, do mito e do símbolo.” (Queirós, 1992: II, 1500)

O que acontece com Teodoro-Personagem, e que influencia o seu *ethos*, é a constante suspeição de que poderá haver algo para além do real, que este conhece. Mas, tal como na alegoria de Eça em *Notas Contemporâneas*, Teodoro-Personagem aborrece-se de forma inconsciente e, paradoxalmente, sonha com as felicidades que haveriam de vir. Com efeito, afasta-se do seu próprio positivismo: é materialista, mas reza a uma santa e joga na loteria (Queirós, 1992: 83).

Eça de Queirós parece fazer nesta obra, o que Zola fez em *O Sonho*: afastou-se da realidade material e enveredou pelos caminhos do sonho e da fantasia. A última obra de Émile Zola, tê-lo-ia afastado completamente do Naturalismo, corrente literária própria deste autor, segundo os críticos da época. E no entanto, o interesse pelo sonho decorre naturalmente do interesse de Zola pela realidade. Não sabemos até que ponto, este romance poderá ter sido fonte de inspiração para Eça se libertar do estigma redutor do “realismo” que rodeava as suas obras. Entre ambos os romances encontram-se algumas semelhanças: tanto Teodoro como Angélica (protagonista d’*O Sonho*) possuem nomes cristãos e essências demoníacas⁸ dentro de si. Ambos veem, no sonho e na imaginação, um escape para as responsabilidades reais. Angélica sonha com um príncipe encantado, próprio de uma jovem adolescente, mas para enriquecer e ter a vida material que acha merece:

“Oh! o que eu queria, o que eu queria, era casar com um príncipe que eu nunca tivesse visto [...] O que eu queria era que fosse muito belo, muito rico, oh! o mais belo e o mais rico do mundo! Cavalos que eu ouvia a relinchar sob as minhas janelas, pedrarias que correriam em ondas sobre o meu regaço,

⁸ Havia algo de diabólico em Angélica. Era uma menina que se revoltava facilmente e tinha um estranho temperamento: “Sentia agitar-se dentro de si o demónio do mal hereditário” (Zola, 1920: 73).

oiro, uma chuva um dilúvio de oiro, que cairia das minhas mãos, logo que as abrisse [...]” (Zola, 1920: 55)

Teodoro, também sonhava ficar rico: “Não posso negar, porém, que nesse tempo eu era ambicioso” (Queirós, 1992: 83). Tinha o desejo de ter um património suficiente para viver folgadoamente, mas acabava por admitir “a certeza de que os meus vinte mil réis por mês e o meu jeito encolhido de enguiço me excluía para sempre dessas alegrias sociais” (*ibidem*). No fundo, Teodoro e Angélica, ambos materialistas esperavam um milagre: Deus concedeu-o a Angélica (apesar da sua intemperança), o Diabo concedeu-o a Teodoro-Personagem. Ao sonhar e fantasiar com uma futura riqueza, quem atendeu aos seus pedidos, não foi Nossa Senhora das Dores, mas sim Satanás. Protestando o seu realismo, Teodoro tenta impor à sua Consciência, a possibilidade do seu diálogo com o Diabo ter sido um sonho fantástico e que acabou, quando despertou e voltou à realidade:

“Voltei ao quarto: tudo lá repousava tranquilo, idêntico, real. O in-fólio ainda estava aberto na página temerosa. Reli-a: agora parecia-me apenas a prosa antiquada de um moralista caturra: cada palavra se tornara como um carvão apagado...” (Queirós, 1992: 99)

Decorrido um mês depois da caricata aparição, Teodoro “rotineiro e triste” confirma ainda ao leitor que tudo se tratou de um sonho: “Era agora evidente para mim que, nessa noite, eu adormecera sobre o in-fólio, e sonhara com uma «Tentação da Montanha» sob formas familiares” (*idem*: 101). Porém, sempre contraditório, foi prestando mais atenção às notícias que vinham da China e continuando a imaginar as riquezas que viria ter, fantasias que, no “real”, pareciam inacessíveis, só alcançáveis ao nível do sonho.

Quando recebe a dita herança, Teodoro-Personagem chega a pôr a hipótese da origem dos seus milhões ser “evidentemente sobrenatural e suspeita” (*idem*: 109), mas rapidamente afasta essa ideia da sua cabeça. Eça agora põe na boca da personagem-narrador os dilemas da sua geração:

“Mas como o meu Racionalismo me impedia de atribuir estes tesouros imprevistos à generosidade caprichosa de Deus ou do Diabo, ficções puramente escolásticas; como os fragmentos de Positivismo, que constituem o fundo da minha Filosofia, não me permitiam a indagação *das causas primárias das origens essenciais* – bem depressa me decidi a aceitar secamente este Fenómeno e a utilizá-lo com largueza.” (Queirós, 1992: 99)

A retórica de Perelman descreve bem este dilema argumentativo que dominava Teodoro-Personagem. Segundo ele, nos séculos XVII e XVIII, “l’idée d’une raison divine, garante et idéal de la raison humaine, a soutenu, dans une grande mesure, la confiance des chercheurs”; mas já a partir do século XIX, os racionalistas negariam esses ideais, alegando o voluntarismo do progresso e a eficácia explicativa dadas pelas ciências matemáticas e experimentais (Perelman, 1989: 201).

Esta constante luta entre a fantasia e o racional, entre o sonho e a realidade, leva Teodoro-Personagem a criar um escudo protetor, um *ethos* idealizado, para justificar e desculpar as suas ações. Ao contrário de qualquer orador, ele não procura somente convencer um auditório exterior de que tem bom caráter e é digno de confiança. Teodoro-Personagem parece procurar, antes de mais, convencer-se a si próprio.

2. Teodoro-Personagem: um discurso pouco plausível

Carlos Reis e Ana Cristina Lopes defendem que o “discurso das personagens pode ser analisado tendo em conta o maior ou menor grau de autonomia que manifesta relativamente ao discurso do narrador” (Reis e Lopes, 1994: 318). Com efeito, no caso do discurso direto, que se encontra tanto nos diálogos, como nos monólogos, “a personagem assume o estatuto de sujeito da enunciação: a sua voz autonomiza-se (*idem*: 319). Porém, no caso de Teodoro-Personagem, com a reprodução fiel das falas das personagens, os traços da linguagem e da personalidade (caráter) das personagens são destacados e expostos no texto. O discurso direto torna-se assim sinal de um tipo de

enunciação em que podemos observar a retórica das personagens e consequentemente o desenvolvimento do seu *ethos*.

Ressalva-se que, para Aristóteles:

“ [...] persuade-se pelo carácter (= *ethos*) quando o discurso é proferido de tal maneira que deixa a impressão de o orador ser digno de fé. Pois acreditamos mais e bem mais depressa em pessoas honestas, em todas as coisas em geral, mas sobretudo nas de que não há conhecimento exacto e que deixam margem para dúvida. É, porém, necessário que esta confiança seja resultado do discurso e não de uma opinião prévia sobre o carácter do orador [...] mas quase se poderia dizer que o carácter é o principal meio de persuasão [...]” (Aristóteles, 2005: 96).

O *ethos*, juntamente com o *pathos* e o *logos*, constituem os três meios de provas aristotélicas. Aristóteles parece centrar as questões do *ethos* (carácter) no orador; as questões de *pathos* (emoções) na audiência; e as questões de *logos* (demonstração racional) no texto:

“As provas de persuasão fornecidas pelo discurso são de três espécies: umas residem no carácter moral do orador; outras, no modo como se dispõe o ouvinte; e outras, no próprio discurso, pelo que este demonstra ou parece demonstrar.” (Aristóteles, 2005: 96).

Se já na *Retórica* de Aristóteles, o objetivo do *ethos* consiste na construção de uma boa *imagem de si* através do discurso, de maneira a convencer o auditório, ganhando a sua confiança, para Ruth Amossy, “tout prise de parole implique la construction d’une image de soi” (Amossy, 1999: 9). Então, toda a linguagem serviria para a construção do *ethos*.

No entanto, o discurso de Teodoro-Personagem não possui nada (ou quase nada) que seja digno de fé. Também pouco do que é pronunciado traça uma má *imagem de si* ao nível da moralidade. Mas tal visão engana, até porque, a maioria do discurso proferido por esta personagem, já é feito após a corrupção do seu *ethos*. Esquecemo-nos que Teodoro é uma personagem-narrador, que no seu estatuto de narrador, domina o discurso,

como se toda a narrativa fosse obra do seu discurso direto, o que começa na primeira linha do romance: “Eu chamo-me Teodoro – e fui amanuense do Ministério do Reino” (Queirós, 1992: 81).

Apesar de se preocupar, em trabalhar a *imagem de si* para si próprio e para o homem que matou, Teodoro-Personagem falha, porque tenta ser alguém que não é e porque, quando se arrepende de algo e começa a abraçar a consciência, volta a cair na rede da infâmia. Porém, para os olhos das outras personagens figurantes, Teodoro possui o típico comportamento de um homem rico português do século XIX, por isso, não mostram grande severidade em julgá-lo, pois estariam a julgar-se a si próprios...

2.1. O reconhecimento e a corrupção do *ethos* visto no discurso

O *ethos*, tal como hoje é entendido pela Nova Retórica, tomou conta do discurso persuasivo, sendo analisável sobretudo pelos seus vestígios textuais. Antoine Auchlin considera que o *ethos*, por detrás de uma aparente simplicidade, é o ar, o tom, o ritmo de quem fala, uma vez que emerge da maneira como este elabora o discurso (Auchlin, 2000: 77).

Se estivermos atentos ao primeiro diálogo que acontece um mês após o desaparecimento daquele estranho *gentleman*, vimos algo muito interessante. Teodoro-Personagem, apesar de já ter vendido a alma ao diabo, afirma a sua inconsciência, pois afirma pensar que se tratava de um sonho. Mas quando recebe a notícia que ficou rico, num domingo de agosto, notamos logo a sua mudança de comportamento, com a ajuda do discurso indireto do narrador-personagem:

“ – O que é isso senhor? – gritei.
E ele, gritando mais, brandindo o *enveloppe*, todo alçado no bico dos botins:

– São cento e seis mil contos, senhor! Cento e seis mil contos sobre Londres, Paris, Hamburgo e Amsterdão, sacados a seu favor, excelentíssimo senhor! [...] Pelas casas de Hong-Kong, de Xangai e de Cantão, da herança depositada do Mandarin Ti-Chin-Fú! [...]

De ora em diante cabia-me a impassibilidade de um Deus – ou de um Demónio: dei, com naturalidade, um puxão às calças, e disse a Silvestre, Juliano & C.^a estas palavras:

– Está bem! O Mandarin...esse Mandarin que disse portou-se com cavalheirismo. Eu sei do que se trata: é uma questão de família. Deixe aí os papéis...Bons dias.” (Queirós, 1992: 103)

Estes excertos são elucidativos da mudança de carácter de um homem ambíguo. O ar, o tom e o ritmo com que fala agora, são diferentes de quando se julgava pobre. Há um abandono da inocência para se entregar à insensibilidade e à malevolência, deixando isso bem clarificado na afirmação “é uma questão de família” (Queirós, 1992: 103), que cataloga nas questões formais da herança e aludem a indivisíveis tentações do Mandarin: “esse Mandarin que disse portou-se com cavalheirismo” (*ibidem*). Teodoro-Personagem, mesmo negando a existência de seres sobrenaturais ao longo da sua viagem tumultuosa neste desconcerto de eventos, deixa escapar a corrupção da sua alma e a tortuosidade do seu carácter. Teodoro pertence, a partir daquele momento, ao Diabo e consequentemente tem um *ethos* semelhante ao dele, ainda que isso seja negado pelo próprio Teodoro-Personagem e por quase todas as restantes personagens. Com efeito, o *ethos*, que ele assume a partir deste momento, é corriqueiro na sociedade onde estava inserido.

A questão da audiência visada volta a ser central para compreender a complexidade do *ethos* como meio de argumentação. Até então, Teodoro-Personagem, não era ninguém, era um funcionário público anónimo, que ia sobrevivendo no «progresso da decadência», tanto citada por Eça de Queirós. Quando é do conhecimento público que ele herdou uma grande fortuna, passa a ter «a impassibilidade de um Deus – ou de um Demónio» (*ibidem*). É significativa a equivalência. Agora, que é rico e poderoso, já é notado e adulado pela sociedade do século XIX. Para esta sociedade não há bem ou mal, ela permite o *ethos* típico do homem socialmente poderoso: um *ethos* arrogante, excêntrico e de falsa benevolência.

Vejamos o início do reconhecimento de Teodoro-Personagem. Dá-se pelo funcionário da companhia *Silvestre, Juliano & C.^a*:

“ – Vossa Excelência – prosseguiu estava decerto prevenido... Nós é que não o estávamos...a atrapalhão é natural... O que esperamos é que Vossa Excelência nos conserve a vossa benevolência... Nós sempre respeitamos muito o caráter de Vossa Excelência... Vossa Excelência é nesta terra uma flor de virtude, e espelho de bons!” (Queirós, 1992: 103)

O facto de Silvestre mudar a fórmula de tratamento e a imagem que tem de Teodoro-Personagem, revela que, só por o amanuense enriquecer, é digno de cortesia. Até então, ninguém necessitava de o elogiar ou de expor a sua opinião, porque era pobre. Agora é elogiado e conceituado porque é rico. O seu *ethos* é feito unicamente de prestígio económico. Nada tem de acrescido saber ou virtude. Quando o protagonista se torna um homem poderoso, o seu *ethos* é imediatamente modificado pela opinião pública. Contribuindo para esse imediatismo da opinião pública está a influência da comunicação social:

“Os jornalistas esporeavam a imaginação para achar adjetivos dignos da minha grandeza; fui o *sublime sr. Teodoro*, cheguei a ser o *celeste sr. Teodoro*; então desvairada, a GAZETA DAS LOCAIS chamou-me o *extraceleste sr. Teodoro*! [...] O FÍGARO, cortesão, em cada número falou de mim, preferindo-me a Henrique V; o grotesco imortal, que assina *Saint-Genest*, dirigiu-me apóstrofes convulsivas, pedindo para salvar a França; e foi então que as ILUSTRAÇÕES estrangeiras publicaram, a cores, as cenas do meu viver” (Queirós, 1992: 117)

A partir do momento em que fica rico, Teodoro-Personagem é sufocado com as expectativas de um *ethos* idealizado. Pouco importava se Teodoro tinha bom ou mau caráter. Se era jovem, rico e poderoso, causava uma «boa impressão». Nada que não seja atual. Esta mesma «boa impressão» pode ser analisada em *Mitologias*, por exemplo, num capítulo chamado “O Escritor em Férias”. Neste capítulo, Barthes visualiza André Gide a ler Bossuet ao descer o rio Congo e aponta que é uma postura, oferecida pela imprensa, que não desagrada ao público em geral. Ao “juntar ao lazer banal o prestígio de uma vocação que nada pode interromper nem degradar” (Barthes, 1984: 25), o escritor proporciona uma boa imagem sociológica de si ao leitor.

Poderemos depreender que Teodoro-Personagem, influenciado pelo sucesso repentino, achou que o tipo de comportamento que teria de demonstrar, para ter credibilidade, era o que todos os homens poderosos demonstravam no seu círculo social. Sendo rico, reconhecem-lhe caráter. Sendo arrogante, demonstra ter o caráter que lhe reconhecem. Há vários exemplos desse comportamento, a que poderemos assistir no discurso direto desta personagem. Logo após ter a certeza de que é proprietário de avultadas quantias e de ter despachado o senhor Silvestre, Madame Marques, julgando-o ainda um simples amanuense, chama-o para jantar. Com a ajuda do discurso indireto do narrador, percebemos em que tom respondeu Teodoro-Personagem: “Emergi da minha amargura para lhe responder secamente: – Não janto.” (Queirós, 1992: 103). O mesmo acontece quando vai reclamar a sua herança ao banco e pede charutos na tabacaria. Teodoro-Personagem demonstra a corrupção do seu caráter quando pede secamente e com arrogância: “Oiro!” (*idem*: 109). Ou quando mostra a sua excentricidade e «bestialidade» de Nababo na compra de tabaco:

“ – Pára, animal! – berrei, ao cocheiro.

A parelha estacou. Procurei em redor com a pálpebra meio cerrada alguma coisa para comprar – jóia de rainha ou consciência de estadista: nada vi; precipitei-me então para um estanco:

– Charutos! de tostão! de cruzado! Mais caros! de dez tostões!

– Quantos?... – perguntou servilmente o homem.

– Todos! – respondi com brutalidade.” (Queirós, 1992: 111)

2.2. A *imagem de si* para o auditório universal

Já sabemos que o *ethos* no âmbito da Retórica significa o modo de ser, o caráter do orador, daquele que fala para persuadir ou convencer um auditório ou só um recetor. Também sabemos que Teodoro-Personagem, para além de tentar convencer-se a si próprio, procura convencer os outros que é um homem digno de confiança. Começa a sua jornada até à China para provar a si próprio que tem bom *ethos*, mas pelo meio, também

reforça a necessidade de o demonstrar a outras personagens. O protagonista procura a opinião do general Camilloff sobre o que fazer para provar a Ti-Chin-Fú (ignorando ser fruto da sua consciência pesada) que tem boas intenções e é um homem digno. Propõe, primeiramente, a hipótese de casar com uma senhora da família do mandarim, com o fim de fazer desaparecer a presença do fantasma, que o assombra desde o seu assassinato. Para o general, Ti-Chin-Fú nunca aceitaria que um estrangeiro desposasse com alguma mulher da sua descendência. Ao ouvir esta declaração, o protagonista parte para a defesa da sua imagem e inicia um discurso argumentativo, baseado na universalidade do *ethos*, baseados nos títulos exteriores:

“ – Mas porque recusaria? – exclamei. – Eu pertenço a uma boa família da província do Minho. Sou bacharel formado; portanto na China, como em Coimbra, sou um letrado! Já fiz parte de uma repartição pública...Possuo milhões tenho a experiência do estilo administrativo...” (Queirós, 1992: 137)

Quando descobre as falhas na procura da família do velho Ti-Chin-Fú, Teodoro-Personagem enumera os esforços que fez para agradar ao mandarim, como prova do seu bom carácter: “Tinha um plano, que se erguia até aos céus, grandioso e ornamentado como um troféu: por sobre ele cintilavam, de alto a baixo, toda a sorte de acções boas” (Queirós, 1992: 137).

A argumentação de Teodoro-Personagem estende-se progressivamente a um auditório maior: qualquer um que possa pôr em causa a sua credibilidade monetária e intelectual. O que esta personagem faz é imaginações de um auditório universal.

A noção de “auditório universal” foi sugerida por Perelman & Olbrechts-Tyteca e tem sido alvo de interpretações controversas. Existem certas ambiguidades interpretativas nesta noção. E isso pode-se dever ao facto dela ser simultaneamente utilizada no âmbito da teorização da argumentação levada a cabo pelos autores e no da filosofia. Os próprios teorizadores não chegam a uma conclusão definitiva quanto à sua definição. Dirigir-se ao auditório universal é a principal característica da argumentação filosófica. Para Perelman e Olbrechts-Tyteca:

“L’auditoire universel est constitué par chacun à partir de ce qu’il sait des ses semblables, de manière à transcender les quelques oppositions dont il a conscience. Ainsi chaque culture, chaque individu a sa propre conception de l’auditoire universel, et l’étude de ces variations serait fort instructive, car elle nous ferait connaître ce que les hommes ont considéré, au cours de l’histoire, comme *réel, vrai et objectivement valable*.” (Perelman e Tyteca, 1988: 43)

Com efeito, o auditório universal é formado por todos os seres dotados de razão, mas por outro lado é uma construção do orador, ou seja, não é uma entidade objetiva. Vários oradores podem ter auditórios universais diferentes entre si. Teodoro-Personagem, com o seu discurso direto, constrói uma argumentação para o auditório universal:

“Une argumentation qui s’adresse à un auditoire universel doit convaincre le lecteur du caractère contraignant des raisons fournies, de leur évidence, de leur validité intemporelle et absolue, indépendante des contingences locales ou historiques.” (Perelman e Tyteca, 1988: 41)

O auditório universal é uma espécie de acordo, baseado na opinião da generalidade da quantidade de participantes e da qualidade de quem o manifesta. Porém, não se pode esquecer que a universalidade e a generalidade desse auditório são imaginados pelo orador.

Assim, sucede o jogo estratégico de Teodoro-Personagem para com o general Camilloff. Se o auditório universal é caracterizado como um apelo à razão, o antigo amanuense consegue-o aparentemente dos outros, a crer na visão de Teodoro-Narrador: “O general ia-se curvando com respeito a esta abundância dos meus atributos” (Queirós, 1992: 137).

Mas apesar do seu esforço em mostrar que tem bom caráter ao general, este responde-lhe que não depende da boa vontade dele, mas sim da lei chinesa, lei essa, que não permite um casamento entre um estrangeiro e uma chinesa. Então, Teodoro-Personagem, perante o General, deixa cair a máscara retórica: deixa transparecer o seu verdadeiro *ethos* no diálogo que vai tendo com ele:

“ – Mas, general – murmurei – eu quero livrar-me da presença odiosa do velho Ti-Chin-Fú e do seu papagaio!... Se eu entregasse metade dos meus milhões ao tesouro chinês, já que não me é dado pessoalmente, aplicá-los, como Mandarim, à prosperidade do Estado...? Talvez Ti-Chin-Fú se calmasse. [...] – E se eu entregasse parte da fortuna do velho malandro em fazer particularmente, como filantropo, largas distribuições de arroz à população faminta? É uma ideia.” (Queirós, 1992: 137)

Uma vez mais nos deparamos com esse *ethos* que provém de crises exteriores.

Para além de insultar o fantasma que o persegue, admite que só está a propor entregar metade dos seus milhões para sossegar Ti-Chin-Fú (ou a sua consciência). Se este não o “perseguisse”, ele não se preocuparia em fazer boas ações e tão pouco faria uma viagem à China imaginada de Eça de Queirós. Vendo que a sua única hipótese é procurar a família do mandarim e dar-lhes algum dinheiro, na China, uma vez mais, confunde a forma com o conteúdo. Pensa que o *ethos* é uma vestimenta que muda a maneira de pensar: “E pelas misteriosas correlações com que o vestuário influencia o carácter, eu sentia já em mim ideias, instintos chineses...” (Queirós, 1992: 141). E, como qualquer homem pomposo e orgulhoso pela sua camuflagem, Teodoro-Personagem já adquiria gestos típicos chineses e crê dizer algumas palavras em mandarim: “Alma e ventre era já totalmente um Mandarim. Não disse à generala: – *Bonjour, Madame*. Dobrado ao meio, fazendo girar os punhos fechados sobre a fronte abaixada, fiz gravemente o *chin-chin!*” (Queirós, 1992: 141).

Teodoro-Personagem, através do discurso direto, tenta passar uma *imagem de si* moldada e trabalhada para um auditório universal, criado por si.

2.3. O diálogo com a Consciência: uma deliberação consigo mesmo

Já sabemos que Teodoro-Personagem era um amanuense do Ministério do Reino. Um funcionário público, aparentemente conformado com a vida humilde que tinha. Como

o salário não lhe permitia grandes vícios, ganhou “o hábito discreto de comprar na feira da Ladra antigos volumes desirmados” (Queirós, 1992: 85). Esta declaração inicial parece inocente. No entanto indica que o *in-fólio* amaldiçoado foi comprado numa feira cujo nome indicia a natureza do *ethos* deste particular cliente. Teodoro tornou-se um ladrão: matou para roubar o património de um mandarim.

Esta dupla natureza do larápio assassino, parece-nos sublinhar a tensão entre a culpa e a desculpa no comportamento de Teodoro-Personagem.

Teodoro-Personagem, apesar de possuir todas as honrarias com que sonhara, “vivía triste” (Queirós, 1992: 117). O homem que matou pelo toque de uma campainha, agora surgia-lhe em espectro, mudo e calado, como se só a sua presença bastasse para desassossegá-lo o seu assassino. Teodoro-Personagem repetia para si mesmo o pleonismo: “Preciso matar este morto!” (*idem*: 119). Mas ao mesmo tempo começava a tomar consciência de que aquela noite, quando decidiu tocar a campainha, não tinha sido um sonho: ele tinha mesmo assassinado um homem.

É aqui que a Consciência surge como actante, qual grilo falante do Pinóquio, e tenta, através do diálogo convencer Teodoro-Personagem, de que este cometeu um crime imperdoável:

“ – E todavia tu fizeste que esse bem-estar em que te regalas, nunca mais fosse gozado pelo venerável Ti-Chin-Fú!...

Debalde eu replicava à Consciência, lembrando-lhe a decrepitude do Mandarim, a sua gota incurável...Fecunda em argumentos, gulosa de controvérsia, ela retorquia logo com furor:

– Mas, ainda na actividade mais resumida, a vida é um bem supremo: porque o encanto dela reside no seu princípio mesmo, e não na abundância das suas manifestações!

Eu revoltava-me contra este pedantismo retórico de pedagogo rígido: erguia alto a fronte, gritava-lhe numa arrogância desesperada:

– Pois bem! Matei-o! Melhor! Que queres tu? o teu grande nome de Consciência não me assusta! És apenas uma perversão da sensibilidade nervosa. Posso eliminar-te com *flor de laranja*!

E imediatamente sentia passar-me na alma, com uma lentidão de brisa, um rumor humilde de murmurações irónicas:

– Bem, então come, dorme, banha-te e ama...” (Queirós, 1992: 121)

Através deste debate retórico, onde há argumentos de ambas as partes, vai-se tornando mais nítida a oposição entre Teodoro-Personagem e Teodoro-Narrador. Teodoro faz aquilo que Perelman e Tyteca chamam de deliberação consigo mesmo e o indivíduo que delibera “est considéré solvante comme une incarnation de l’auditoire universel” (Perelman e Tyteca, 1988: 53):

“En effet, il semble que l’homme doué de raison, qui cherche à se faire une conviction, ne peut que faire fi de tous les procédés visant gagner autrui: il ne peut croire-on, qu’être sincère avec lui-même et est, plus que quiconque, à même d’éprouver la valeur de ses propres arguments.” (Perelman e Tyteca, 1988: 53)

Presume-se que seja necessário ser-se sincero, ponderar e argumentar com as suas próprias concepções. Assim, quando o indivíduo tiver a certeza de que aquilo que irá ser dito é verdade, torna o seu pensamento público. Na deliberação íntima, há uma organização de todos os argumentos que possam ter valor para uma construção final e uma observação dos prós e contras desses argumentos. Só aí é que o orador se convence sobre a veracidade da tese que irá propor. Esta deliberação íntima acaba por ser, para Perelman e Tyteca, a nossa própria consciência:

“ [...] ne peut-on pas distinguer, dans la délibération intime, une réflexion qui correspondrait à une discussion et une autre qui ne serait qu’une recherche d’arguments en faveur d’une position adoptée à l’avance? Peut-on se fier entièrement à la sincérité du sujet qui délibère pour nous dire s’il est en quête de la meilleure ligne de conduite, ou s’il élabore un plaidoyer intime? La psychologie des profondeurs nous apprend à nous méfier même de ce qui paraît indubitable à notre propre conscience.” (Perelman e Tyteca, 1988: 55)

E de facto, Teodoro debate-se com a sua Consciência e tenta convencê-la com argumentos que, na sua perspetiva, são válidos. Ele chega a admitir que a Consciência é um «grande nome», um nome que possui um *ethos* positivo. Porém, quando percebe que a sua argumentação para justificar o seu ato não resulta, ameaça a Consciência de morte: vai elimina-la com *flor de laranja*. Teodoro não consegue perceber que, ao não ser

honesto consigo mesmo, nunca irá conseguir eliminar o fantasma, ainda que convença os outros. A sua argumentação para se convencer a si próprio é, portanto, inválida e, assim, perde o debate consigo mesmo. Teodoro-Personagem não quer abdicar dos seus milhões de livre e espontânea vontade, ele só tem como objetivo acalmar a alma de Ti-Chin-Fú. O *ethos* de Teodoro-Personagem continua assim corrompido, passando somente de espelho em espelho.

Teodoro-Personagem vai dando desculpas a si próprio para não se sentir angustiado com as suas ações. E Teodoro-Narrador – alternando os tempos de pretérito perfeito, imperfeito e mais-que-perfeito – parece sentir-se na obrigação de relatar o que a personagem sentia no passado, ainda que se instale uma oposição ao Presente:

“Era talvez o *meu homem*, sim! Mas não me seduzia ir procurar o *meu homem* ou a sua família, na monotonia de uma caravana, por essas desoladas extremidades na China!... Depois, desde que chegara a Pequim, eu não tornara a avistar a forma odiosa de Ti-Chin-Fú e do seu papagaio. A Consciência era dentro em mim como uma pomba adormecida. Certamente, o alto esforço de me ter arrancado às doçuras do *boulevard* e do Loreto, de ter sulcado os mares até ao Império do Meio, parecera à Eterna Equidade uma expiação suficiente e uma peregrinação reparadora.” (Queirós, 1992: 159)

“Além disso, Ti-Chin-Fú e o seu papagaio continuavam invisíveis, remontados decerto ao Céu chinês dos Avós: e já o aplacamento do remorso visível diminuía em mim singularmente o desejo de expiação...” (*idem*: 175)

Achamos pertinente, para compreender o sentimento de desculpabilização e de injustiça sentida por Teodoro-Personagem, uma citação mais longa em que, no próprio momento de expiação, se reproduzem ainda os pecados capitais da Ira, do Orgulho, da Ambição, da Avareza e até da Preguiça:

“Não, por Deus ou pelo Demónio! Ir bater de novo as estradas da China? Jamais! Oh sorte grotesca e desastrosa! Deixo os meus regalos ao Loreto, o meu ninho amoroso de Paris, venho rolado pela vaga enjoadora de Marselha e Xangai, sofro as pulgas das bateiras chinesas, fedor das velas, a poeirada dos caminhos áridos – e para quê? Tinha um plano, que se erguia até aos céus, grandioso e ornamentado como um troféu: por sobre ele cintilavam, de alto a baixo, toda a sorte de acções boas: e eis que o vejo tombar ao chão, peça a

peça, numa ruína! Queria dar o meu nome, os meus milhões, e metade do meu leite de oiro a uma senhora Ti-Chin-Fú – e não mo permitem os prejuízos sociais de uma raça bárbara! Pretendo, com o botão de cristal de Mandarim, remodelar os destinos da China, trazer-lhe a prosperidade civil – e veda-mo a lei imperial! Aspiro a derramar uma esmola sem fim por esta populaça faminta – e corro o perigo ingrato de ser decapitado como instigador de rebeliões! Venho enriquecer uma vila – e a turba tumultuosa apedreja-me! Ia enfim dar abundância, o conforto que louva Confúcio, à família Ti-Chin-Fú – e essa família some-se, evapora-se como um fumo, e outras famílias Ti-Chin-Fú surgem, aqui e além, vagamente, ao sul, a oeste, como clarões enganadores...E havia de ir a Cantão, a Ka-ó-li, expor a outra orelha a tijolos brutais, fugir ainda pelos descampados, agarrado às crinas de um potro? Jamais!” (Queirós, 1992: 183)

O único alvo deste discurso parece ser ele próprio. Tenta passar a si próprio uma imagem de homem injustiçado pelos acontecimentos tumultuosos de que foi vítima. O protagonista vê o que passou como uma peregrinação sofrida por perdão. Mas, como possui um caráter hipócrita, não consegue perceber o porquê do seu sofrimento.

Mais uma vez vimos aqui uma credibilização do seu *ethos* formal: Teodoro-Personagem acha que, como tentou aparentemente mitigar as consequências do seu crime, merece um íntimo reconhecimento. Para Perelman e Olbrechts-Tyteca, recordemos, o locutor “ne peut croire-on, qu’être sincère avec lui-même et est, plus que quiconque, à même d’éprouver la valeur de ses propres arguments” (Perelman, Olbrechts-Tyteca, 1988: 53). Nesta linha de pensamento, o protagonista procura qualificar os seus argumentos, para que ele próprio acredite no que está a dizer e assim convencer o fantasma do mandarim que assassinou: “Ti-Chin-Fú! – bradei – Ti-Chin-Fú! Para te aplacar, fiz o que era racional, generoso e lógico! Estás enfim satisfeito, letrado venerável, tu, o teu gentil papagaio, a tua pança oficial? Fala-me! Fala-me!...” (Queirós, 1992: 183). Como o morto não lhe respondeu, logo Teodoro volta a desvalorizar a sua culpa e cai no erro de pensar: “Bem, Ti-Chin-Fú está contente” (*ibidem*).

No meio destas sucessivas tentativas de desculpabilização das suas ações com falsos factos e argumentos, Teodoro-Personagem não percebe ainda que, a partir do momento em que matou um homem, este o iria assombrar para o resto da sua vida, silenciosamente ou não.

II. O *Ethos* do Mal

“Conhecem o Diabo? Não serei eu quem lhes conte a vida dele. E todavia, sei de cor a sua legenda trágica, luminosa, celeste, grotesca e suave!”

Eça de Queirós, *Prosas Bárbaras*

Neste segundo capítulo, iremos analisar o *ethos* de uma personagem d’*O Mandarim* bastante controversa: o Diabo. Ironicamente, esta personagem fantástica surge numa obra de um autor que está ligado ao realismo/naturalismo.

O Diabo, também denominado Demónio ou Satanás⁹, é n’*O Mandarim* de Eça de Queirós uma personagem secundária. Mas não consideramos esta personagem menor, muito pelo contrário: o *ethos* do Diabo possui um papel importante não só no desenvolvimento da narrativa como na moldagem do *ethos* de Teodoro.

A palavra «diabo» entrou na Língua Portuguesa pelo latim «diabolus» como sinónimo de “espírito da mentira” ou “entidade maligna” (Machado, 1977: 332) e a sua natureza é sempre de oposição e de inimigo do Bem. Na Bíblia, o evangelista João refere o Diabo como “a primitiva Serpente” (Ap 12:9). Figura altamente controversa, esta personificação do Mal foi serpenteando na Literatura desde tempos incógnitos, adotando

⁹ Na Bíblia, Lúcifer (astro brilhante) era um arcanjo, regente do coral celestial, mas um dia, movido pela inveja, pela cobiça e pela vaidade, resolveu insurgir-se contra a autoridade divina e foi expulso do Céu. O pecado de Lúcifer foi o desejo e a determinação de viver como se a criatura fosse superior ao Criador: “Tu dizias: Escalarei os céus e erigirei o meu trono acima das estrelas. Sentar-me-ei no monte da assembleia, no extremo norte...” (Is 14: 13-14). Lúcifer era perfeito desde a sua criação, “até ao dia em que a iniquidade apareceu” em si (Ez 28:15). A corrupção do seu *ethos* foi a razão para a sua queda e transformação em Satanás.

diferentes nomes, nas diferentes religiões e crenças mitológicas. Para Georges Minois, o Diabo “é um ser de razão”, produto da tentativa de se encontrar uma explicação lógica para a problemática do mal. Explicação mítica para os cétricos e real para os crentes (Minois, 2003: 5).

Seguindo este raciocínio, surge, inevitavelmente, esta questão: se Deus é o representante do Bem, como criou o Mal? Ou o deixou acontecer? Minois valoriza a resposta de Santo Agostinho: o mal como ausência de bem. Faz parte dos planos de Deus, na medida em que “exemplifica o que se deve ou não fazer, ao mesmo tempo que o castigo que recebeu mostra o que espera o homem se proceder de maneira idêntica. Corolário: Deus ‘do mal faz o bem’” (Minois, 2003: 45). Tudo no Diabo é pois, aparentemente, motivo de desconfiança, de cautela e de prevenção, porque surge como perigo eminente quer ao frágil *ethos* dos mortais quer aos hipócritas bons costumes impostos a determinada sociedade.

Mas como é que o Diabo, figura conhecida pela sua malícia, consegue enganar o ser humano? Através do disfarce e do discurso, claro. É a capacidade de se metamorfosear e de se tornar social, que permite a Satanás, manipular um *ethos* como o de Teodoro-Personagem. Daí também o seu interesse retórico: ele representa um discurso de persuasão, que o ser humano tem de decodificar.

Neste estudo, centrar-nos-emos na concepção cristã do diabo, presente na narrativa d’*O Mandarin*, pois, seguindo o próprio Eça de Queirós (1992: 197), é concepção muito portuguesa. O autor revela que decidiu escrever “un conte fantaisiste et fantastique, où l’on voit encore, comme au bon vieux temps, apparaître le diable, quoique en redingote, et où il y a encore des fânetes, quoique avec très bonnes intentions psychologiques” (Queirós, 1992: 197). Com efeito, o Diabo é mais importante neste misterioso romance do que imaginamos. Ele condiciona permanentemente Teodoro através do discurso. Porém, Eça vai deixando em *suspense* o verdadeiro significado desta figura: o Diabo surge como o libertador de Teodoro ou ao mesmo tempo, como o seu carrasco.

1. O *ethos* prévio como suporte do *ethos* discursivo

O Diabo, enquanto figura sobrenatural mostrou ter sempre uma grande capacidade retórica para convencer o Homem a pecar. Ele próprio torna-se um orador, que tenta persuadir o Homem a pecar, usando a palavra na sua tríplice dimensão: através da *imagem de si* (*ethos*), da razoabilidade (*logos*) e das emoções que ela provoca (*pathos*). O Diabo vai-se metamorfoseando conforme a sociedade que está inserido ou conforme as exigências globais do seu público: a *doxa*. N’*O Mandarin* o seu *ethos* é trabalhado e a sua imagem modificada e adaptada à aceitação de Teodoro-Personagem. O Diabo tem, neste pequeno romance, um único objetivo: convencer Teodoro-Personagem a tocar numa campanha que causará a morte de um homem chinês.

Tal como Dominique Maingueneau realça, o *ethos* está crucialmente ligado ao ato de enunciação, não se podendo porém ignorar que o público também constrói representações do *ethos* do enunciador antes de este iniciar um discurso (Maingueneau, 2008: 15). A estas representações e impressões do auditório dá por nome *ethos* prévio ou *ethos* pré-discursivo.

Galit Haddad considera que o *ethos* prévio é uma ponte para a construção do *ethos* discursivo e exige uma reelaboração dos estereótipos desfavoráveis, que podem prejudicar o objetivo do discurso e diminuir a eficácia da argumentação (Haddad, 1999: 159). Esta imagem prévia pode também reafirmar estereótipos positivos para a constituição da credibilidade da palavra do locutor. Por outras palavras, o *ethos* prévio representa uma imagem referencial que se usa para criar uma impressão vantajosa no discurso argumentativo do orador. Essa imagem pública e social do orador pode gerar uma reação positiva e/ou negativa. Se for positiva, o orador deve reforçá-la para fortalecer ainda mais o seu desempenho e credibilidade discursivos: “le locuteur se doit de renforcer les aspects positifs de son image publique [...]” (Haddad, 1999: 176). Se for negativa, ele deve melhorá-la ou criar uma nova imagem, modificando os estereótipos construídos

anteriormente, de forma a corresponder às expectativas do seu auditório: “[...] il travaille à réfuter ou gommer les traits défavorables qui lui sont attribués” (*ibidem*).

Também para Amossy (1999: 134), a imagem pública do orador se torna influente na construção da imagem discursiva, quando o sujeito empírico é um indivíduo bastante famoso num meio social. Por outras palavras, o orador, ao ver o impacto que a sua palavra produz, trabalha e reformula constantemente a sua imagem, reelabora-a ou transforma-a de maneira a responder às exigências do seu auditório.

Assim se compreende melhor que, na visão da retórica de Perelman, o melhor orador seja o que transforma a sua linguagem, abordando os assuntos admitidos pelos seus ouvintes: “tout argumentation se développe en fonction de l’auditoire auquel elle s’adresse et auquel l’orateur est obligé de s’adapter” (1989: 360). Consequentemente, a argumentação depende da natureza do auditório e tende a apoiar na *doxa* comum, isto é, nos valores, nas crenças e nos saberes partilhados no espaço social desse auditório.

Com efeito, Perelman chega a considerar o auditório como uma criação do orador, onde a interação entre os dois se efetua através da imagem que depreenderam um do outro. Para este filósofo da linguagem, é a representação que o locutor faz do auditório, as ideias e as ações que ele apresenta, que modelam a sua persuasão. Note-se que essa imagem do orador não necessita de ser a sua verdadeira imagem, ela surge da interpretação do auditório. É na *doxa* do auditório que os argumentos do orador se apoiam. E, assim, este constrói o seu *ethos*, baseando-se no que é admitido pelos seus ouvintes:

“[...] Il en résulte que toute argumentation dépend, pour ses prémisses comme d’ailleurs pour tout son déroulement, de ce qui est accepté, de ce qui est reconnu comme vrai, comme normal et vraisemblable, comme valable: par là elle s’ancre dans le social, dont la caractérisation dépendra de la nature de l’auditoire.” (Perelman, 1989: 362)

O estereótipo, do ponto de vista da argumentação, possui por isso uma função importante na delineação do modo de pensar de um grupo e deve possibilitar a previsão

da *doxa*. Segundo Amossy, é a visão situacional que o orador tem dos seus ouvintes que lhe permite um ajustamento às suas exigências: “La conception, just e ou errónée, qu’il se fait de l’auditoir e guide son effort pour s’adapter à lui” (Amossy, 1999:135). Assim, a construção do auditório e a imagem do orador, fundem-se no processo de “estereotipagem”. Sabendo que a *doxa* corresponde ao conhecimento prévio adquirido pelo auditório a respeito do orador, ela torna-se essencial na constituição da *imagem de si*. É investindo nessa *doxa* que o orador tenta reforçar a credibilidade do seu discurso. Se o indivíduo for bastante conhecido no meio em que se desloca, a sua imagem prévia e os estereótipos que a ela estão ligados irão sempre interferir na constituição do seu *ethos* discursivo e no credenciamento de sua argumentação. O labirinto retórico que daí deriva é um conjunto de reflexos, de reflexos, de reflexos.

N’*O Mandarin*, o Diabo está mais preocupado com a opinião e com a crença de um só indivíduo: Teodoro. É o jovem amanuense que se torna o seu único “auditório”. Através do conhecimento prévio da imagem desta figura sobrenatural, torna-se importante, perceber como é que o Diabo se adapta para conseguir, através do seu discurso, a confiança de Teodoro-Personagem e provavelmente a confiança de outros indivíduos mortais.

Segundo Carlos Nogueira, só ao longo da Idade Média, os teólogos cristãos teriam começado a sentir a necessidade de encontrar nos textos do Antigo Testamento, o perfil e o caráter do diabo para auxiliar o ser humano a reconhecê-lo e, assim, conseguir precaver-se contra ele:

“O Diabo podia estar em qualquer coisa ou em qualquer pessoa. Portanto tudo é suspeito e perigoso, uma vez que Satã e os seus demônios são os mestres do disfarce. Pois seria desastroso se aparecessem sempre aos homens como são na realidade. Assim, apareciam dissimulados em convincentes corpos externos, compostos de ar, vapor, fumaça ou emanações de sangue fresco, assumindo qualquer forma que quisessem.” (Nogueira, 2000: 61)

O Diabo poderia aparecer como um homem sedutor, uma mulher bonita, incitando a vítima à luxúria. Ou tentaria manipular uma alma mais distraída com o disfarce de padre,

mercador ou até mesmo, disfarçando-se de seu vizinho. Segundo Carlos Nogueira, o Diabo é tão bom na sua metamorfose que “se dizia ter ele aparecido a São Martinho personificando Cristo, e somente a afortunada intervenção do Espírito Santo” o conseguiu desmascarar (Nogueira, 2000: 62).

Mas qual é a necessidade do Diabo em disfarçar-se fisicamente para manipular linguisticamente os mortais? Sempre foi uma figura ameaçadora dos bons costumes e da moral do Homem mortal, é a representação do Mal, é aquele que ousou desafiar Deus e tomar o seu lugar. A sua figura maligna e assustadora, bem como o seu *ethos* duvidoso, provocaram o sentimento de rejeição por parte dos Homens. Para conseguir captar a atenção e tentar persuadir almas mais fracas à tentação, é obrigado a transformar-se e a moldar-se à *doxa* de determinada sociedade. Para os católicos, o Diabo odeia o ser humano por ter sido feito à imagem e semelhança de Deus e por ter sido presenteado com a possibilidade de arrependimento e perdão (algo que não foi dado ao Diabo e ao resto dos demónios). Então, movido pelo ciúme, este tomou a decisão de seduzir o Homem a cair no pecado e na vida desprovida de moralidade como uma maneira de atingir Deus. Com efeito, numa peça como *Breve Sumário da História de Deus* de Gil Vicente, uma das primeiras representações do Diabo na nossa literatura canónica, o Diabo cai depois da criação do Homem. No caso d’*O Mandarin*, o facto de o Diabo conseguir comprar a alma de Teodoro, nome que, recordamo-lo, significa literalmente «presente de Deus», parece corroborar este mesmo ponto de vista.

Por seu lado, Teodoro-Personagem é, do ponto de vista ético e religioso, um *ethos* contraditório, com um *logos* e *pathos* também contraditórios. Mesmo tendo sido abençoado com este nome, diz-se ateu, apesar de rezar a Nossa Senhora das Dores. Para ele, “Céu e Inferno são concepções para uso da plebe” (Queirós, 1992: 89) mas ele, que pertence à classe média, reza a uma Santa apenas por conveniência. Perante este comportamento podemos supor que Teodoro-Personagem, ao não admitir que dialoga com o Diabo, acaba por ser enganado mais facilmente. E aproveitando-se da ingenuidade

e do ceticismo do amanuense, o Diabo adota uma imagem aceitável aos olhos do seu futuro ouvinte, para captar a sua confiança.

Numa noite, enquanto lia “um capítulo intitulado *Brecha das Almas*” (Queirós, 1992: 85), um trecho chamou-lhe a atenção:

“No fundo da China existe um Mandarim mais rico que todos os reis de que a Fábula ou a História contam. Dele nada conheces, nem o nome, nem o semblante, nem a seda de que se veste. Para que tu herdes os seus cabedais infindáveis, basta que toques essa campainha, posta a teu lado, sobre um livro. Ele soltará apenas um suspiro, nesses confins da Mongólia. Será então um cadáver: e tu verás a teus pés mais ouro do que pode sonhar a ambição dum avaro. Tu, que me lês e és um homem mortal, tocarás tu a campainha?” (Queirós, 1992: 85).

Enquanto Teodoro estava ocupado a imaginar o desfecho da história, ouve do outro lado da mesa uma voz “insinuante e metálica”, adjetivação que denuncia, à partida, a imagem dissimulada do indivíduo que iria mudar o seu destino:

“ [...] muito pacificamente sentado, um indivíduo corpulento, todo vestido de preto, de chapéu alto, com as duas mãos calçadas de luvas negras gravemente apoiadas ao cabo de um guarda-chuva. Não tinha nada de fantástico. Parecia tão contemporâneo, tão regular, tão classe média como se viesse da minha repartição...” (Queirós, 1992: 89)

Curiosamente, seja na forma humana ou na forma animal, o Diabo surge sempre em tons de negro, adotando qualquer disfarce, por mais excêntrico que seja (Nogueira, 2000: 69). Segundo Maria Luísa Malato, são evidentes, n’*O Mandarim*, as metamorfoses verosímeis: “o fato preto colado à pele é substituído pelo fraque, os cornos evocados pelo chapéu alto, a cauda trocada pelo guarda-chuva” (Malato, 2016: 54). No entanto, apesar do disfarce social, a imagem icónica mantém-se, recordando ao leitor a representação (ancestral) da violência da morte:

“Toda a sua originalidade estava no rosto, sem barba, de linhas fortes e duras; o nariz brusco, de um aquilino formidável, apresentava a expressão rapace e atacante de um bico de águia; o corte dos lábios, muito firme, fazia-lhe como uma boca de bronze; os olhos, ao fixar-se, assemelhavam dois

clarões de tiro, partindo subitamente de entre as sarças tenebrosas das sobranceiras unidas; era lívido - mas, aqui e além na pele, corriam-lhe raias sanguíneas como num velho mármore fenício.” (Queirós, 1992: 89)

Com efeito, o Diabo queirosiano aproxima-se do ser humano¹⁰, toma formas de um ser social, tal como Mefistófeles na tragédia de *Fausto*, cujos cornos e cauda foram substituídos, conforme Goethe descreve, por trajes contemporâneos ao tempo em que decorre a obra:

“Aqui me tens vestido à cavaleira,
De carmesim com passamanes de ouro,
De pluma no chapéu, manto de seda
E ao lado pendente a aguda espada.”
(Goethe, 2006: 105, 156-159)

No entanto, ao contrário de Fausto, Teodoro-Personagem escolhe (ou finge) acreditar que aquele indivíduo que está à sua frente nada tem de sobrenatural: é um homem contemporâneo, mortal que, tal como ele, aparenta pertencer à classe média. Poderemos depreender então que a capacidade camaleónica do Diabo é brilhantemente engendrada, ao ponto de conseguir moldar o seu “*ethos* prévio” e manipular assim antecipadamente o auditório do seu discurso. No entanto, não devemos deixar de chamar a atenção para um facto: apesar de moldar a sua imagem física e discursiva para captar a atenção do amanuense, o diabo, de forma direta e indireta, nunca esconde a sua verdadeira identidade através do discurso.

2. A construção do *ethos* do Diabo através do Discurso Direto

O Discurso Direto, usado no diálogo ou no monólogo, é a representação fiel das falas das personagens sem a interferência do narrador. Para Platão, na *República* o

¹⁰ O Diabo, cuja figura é adaptável a diversas formas, também aparece com uma configuração humana, por exemplo, nas *Prosas Bárbaras*: “E, ao cimo da rua, apareceu um homem forte, duma palidez de mármore. Tinha os olhos negros como os dois sóis legendários do país do Mal” (Queirós, 1979: I, 634).

discurso direto é a forma imediata de *mimesis* e, para Aristóteles, na *Poética*, configura uma variante da *mimesis*, o modo dramático, de representação direta. É através do discurso que os traços da linguagem, da personalidade e do *ethos* da personagem são destacados e expostos, sejam eles verdadeiros ou não. O discurso direto do Diabo não é exceção, pois contribui para a percepção do seu caráter e da sua credibilidade aos olhos de Teodoro-Personagem. É através do discurso que vemos a contribuição do *ethos* prévio para a construção do *ethos* discursivo e onde encontramos a verdadeira representação ou imagem do seu caráter.

2.1. O credenciamento da *imagem de si*

Se para Perelman (1999: 361), em certas sociedades, o exercício da argumentação é detido por pessoas ou por organismos especialmente habilitados para isso (para tomar a palavra é essencial possuir uma qualidade, ser membro ou representante de um grupo), nas sociedades democráticas, esse direito à argumentação dissolve-se, ainda que não deixe de ser maioritariamente de alguns. Partindo desta reflexão de Perelman, percebemos melhor como o Diabo d’*O Mandarin*, tomando atenção ao *ethos* prévio, surge na qualidade de *gentleman*, fingindo pertencer ao grupo do auditório-leitor: “[...] tão classe média como se viesse da minha repartição...” (Queirós, 1992: 89). O Diabo só necessitou de modificar a sua figura exterior e de moldar o seu discurso de modo a confundir-se com o discurso próprio de um cavalheiro. Com efeito, Eça de Queirós constrói para esta personagem uma *imagem de si* com o propósito de credibilizá-la, através do processo da argumentação empática.

Neste sentido, observando as particularidades intrínsecas n’*O Mandarin* em relação aos seus aspetos enunciativos, vemos que o prévio empenho do Diabo na construção de um *ethos* credível. Com efeito, há uma imagem do “semelhante” que

neutraliza qualquer avaliação ou questionamento por parte de seu recetor. Para considerarmos o *ethos* como peça essencialmente argumentativa do discurso, a imagem formada por esta prova reveste-se de maior credibilidade a fim de adquirir a máxima confiança do recetor-leitor.

Marcelo Dascal (1999), numa perspectiva da pragmática retórica, incidiu nos processos de tematização (*ethos* tematizado) e de projeção (*ethos projetado*) do *ethos*, para sublinhar a importância da construção das *imagens de si* no discurso. Estes conceitos sugerem um jogo do explícito/implícito, que se torna decisivo para o reconhecimento das estratégias da construção do *ethos* do Diabo em interlocução com Teodoro-Personagem.

O *ethos tematizado* é uma demonstração explícita que o enunciador faz do seu *ethos*, a qual passa a constituir o conteúdo explícito “des propositions comprises dans un argument” (Dascal, 1999: 64). Neste sentido, Dascal afirma: “Dès qu’il est ainsi thématisé, l’effet de l’ethos sur l’argument en question ne diffère pas celui de n’importe quelle autre de ses composantes, et son évaluation ne requiert aucune explication particulière” (*idem*: 64-65). A eficácia deste *ethos* “[...] réside dans sa capacité à être ‘absorbée’ plutôt que consciemment et judicieusement ‘admise’ par l’auditoire, comme sont censées l’être les propositions qui sont explicitement soumises à son attention” (*idem*: 65). Com efeito, o caráter, quando *tematizado*, oferece ao auditório uma maior possibilidade de questionamento e de avaliação. Essa é a parte mostrada do jogo estratégico do Diabo em conseguir manipular e convencer Teodoro-Personagem a tocar numa campanha. O recurso ao *ethos tematizado* é corroborado pela postura do Diabo. Ele vende a Teodoro a imagem de indivíduo honesto, letrado, culto, simpático, compreensivo e injustiçado pelas circunstâncias. Observemos estas afirmações: “Confesse, ao menos, que estas palavras têm o venerável selo da verdade!...” (Queirós, 1992: 93); “Mas a transformação da substância existe: garanto-lha eu, que sei o segredo das coisas...” (Queirós, 1992: 93); “Eu não sou um bárbaro” (Queirós, 1992: 95); “O Teodoro não duvida de mim. Sou um cavalheiro” (Queirós, 1992: 97). O Diabo, ao fazer estas afirmações, parece querer criar um *ethos* digno aos olhos de Teodoro-Personagem.

Ao apresentar-se como *gentleman* da sociedade do século XIX, deve credenciar-se para ser reconhecido pela sua palavra.

Para Maingueneau, com efeito, “l’ethos est relié au statut du locuteur et à la question de sa légitimité, ou plutôt au procès de sa légitimation par sa parole” (Maingueneau *apud* Amossy, 1992: 18). São as palavras entrelaçadas no discurso direto, que realçam o lado positivo que o Diabo quer deixar transparecer e isso torna-se fundamental na elaboração da argumentação. Sem esta *imagem de si*, as suas palavras estariam desprovidas de legitimidade.

O processo de transformação e a presença deste *ethos tematizado* levam o Diabo a criar uma *imagem de si* legítima aos olhos da alma que pretende comprar. Esta personagem, ao realçar que não é um bárbaro, mas sim um cavalheiro injustiçado (cuja palavra é de confiança), reforça ainda mais a ilusão de um *ethos* respeitável e o argumento prossegue nessa base. Não é um ser bárbaro, pois compreende “a repugnância de um *gentleman* em assassinar um contemporâneo: o espirrar do sangue suja vergonhosamente os punhos, e é repulsivo o agonizar de um corpo humano” (Queirós, 1992: 95). Por outro lado, prova ser um cavalheiro “quando, fazendo a guerra a um tirano na primeira insurreição da justiça” se viu “precipitado de alturas que nem Vossa Senhoria concebe...Um trambolhão considerável, meu caro senhor! Grandes desgostos!” (Queirós, 1992: 97). Deus também é humanizado: torna-se num tirano político. E a queda, descreve-se como um “trambolhão” de Satã. Com efeito, o orador não necessita de demonstrar um *ethos* genuíno, ele pode mostrar a representação física combinada com uma representação linguística, com a finalidade de criar o «bom ar» defendido por Roland Barthes (Barthes, 1970: 212) e, assim, reforçar os seus argumentos para convencer o recetor.

2.2. A *imagem de si* como cavalheiro injustiçado

Apesar de ter moldado o seu *ethos* recorrendo ao disfarce e à adaptação do discurso, o Diabo não parece muito preocupado em esconder a sua verdadeira identidade, mas sim somente em suavizar a *imagem de si* aos olhos de Teodoro-Personagem. Recuperamos as afirmações: “Eu não sou um bárbaro: compreendo a repugnância de um *gentleman* em assassinar um contemporâneo: o espirrar do sangue suja vergonhosamente os punhos, e é repulsivo o agonizar de um corpo humano” (Queirós, 1992: 95); e “Sou um cavalheiro: - provei-o, quando, fazendo a guerra a um tirano na primeira insurreição da justiça, me vi precipitado de alturas que nem Vossa Senhoria concebe...Um trambolhão considerável meu caro senhor! Grandes desgostos!” (Queirós, 1992: 97). Observamos, não só o autoelogio, como também argumentos justificativos da sua falta: também ele é um injustiçado, uma vítima da “sociedade”. O Diabo apresenta-se aqui como um cavalheiro que reporta uma experiência pessoalmente vivida, menciona um feito e molda uma verdade a seu favor com um simples objetivo: convencer Teodoro de que é um indivíduo bom. A sua atitude vai ao encontro do que Perelman e Olbrechts-Tyteca defendem para o bom orador: “La recherche d’une objectivité, quelle que soit sa nature, correspond à cet idéal, à ce désir de transcender les particularités historiques ou locales de façon que les thèses défendues puissent être admises par tous” (Perelman e Olbrechts-Tyteca, 1988: 34).

O objetivo do Diabo vai-se tornando cada mais evidente à medida que o seu discurso avança. Ele procura de forma incansável convencer Teodoro a confiar nele e, depois, a tocar na campainha. A arte de convencer é própria de um orador e este “*gentleman*” prova ser capaz de o fazer.

Talvez não devamos confundir a palavra «convencer» com a palavra «persuadir». Perelman e Olbrechts-Tyteca definem a palavra «convencer» como uma argumentação em que é suposto “obtenir l’adhésion de tout être de raison”, afastando-a do pressuposto

da persuasão, “une argumentation qui ne prétend valoir que pour un auditoire particulier” (Perelman e Olbrechts-Tyteca, 1988: 36). Com efeito:

“Como a argumentação se propõe a agir sobre um auditório, modificar as suas convicções ou as suas disposições por meio de um discurso que lhe dirige e que visa ganhar a adesão dos espíritos, em vez de impor a sua vontade pela constrição ou pela domesticação, ser-se uma pessoa a cuja opinião se atribui algum valor é já uma qualidade não negligenciável.” (Perelman, 1993: 30)

O Diabo d’*O Mandarin* assim o faz, revolucionando a representação tradicional. Ele culpa Deus pelo Mal no Mundo, acusando-o de «tirano» e assume uma representação prometaica. Segundo ele, só se insurgiu contra um Deus repressivo pela aparente libertação, tendo como consequência a sua queda. Eça de Queirós, nas *Prosas Bárbaras*, também descreve este Diabo controverso, mas ao mesmo tempo, libertador:

“O Diabo é a figura mais dramática da história da alma. A sua vida é a grande aventura do Mal. Foi ele que inventou os enfeites que enlanguescem a alma, e as armas que ensanguentam o corpo. E todavia, em certos momentos da história, o Diabo é o representante imenso do direito humano. Quer a liberdade, quer a fecundidade, a força, a lei. É então uma espécie de Pã sinistro, onde rugem as fundas rebeliões da natureza. Combate o sacerdócio e a virgindade; aconselha a Cristo que viva, e aos místicos que entrem na humanidade.” (Queirós, s/d: 631)

É nesta revelação que poderemos ver o mito religioso a ser engolido pelo mito literário. É certo que Eça de Queirós não inova a partir do nada. Entre o século XVI e o século XVIII, o discurso sobre o Diabo muda radicalmente. Segundo Minois (2003: 110), ele deixa de ser uma obsessão religiosa e, no período anterior ao Romantismo, transforma-se num mito literário. A imagem sofre, assim, uma transformação positiva, e acaba por ser realçada pela figura de Lúcifer do *Paraíso Perdido* de Milton: a imagem do *Anjo Rebelde*. Com efeito, “atirado ao chão por um raio, Satanás magnífico é um desafio permanente a Deus e aos poderes constituídos”, tornando-se numa figura imortalizada pelo espírito da revolta (*idem*: 117). Os próprios pintores setecentistas apresentam o Diabo como um anjo caído dotado de beleza sobrenatural ambígua. Nas palavras de Minois:

“Esse efebo com um corpo perfeito e feições harmoniosas, que ornava os cadeirais e os retábulos espanhóis do século XVII, são de tal modo sedutores que o crítico de arte Interiàn de Ayala escreveu, em 1730, que constituíam um verdadeiro perigo para os fiéis!” (Minois, 2003: 56-57)

É com este *ethos* que o Diabo vai percorrendo um caminho prestigiado ao longo do século XIX. No pensamento livre do século XIX, “o diabo representa um Prometeu, o libertador do homem, o promotor da ciência e do progresso” (*idem*: 118) e acrescenta Minois, citando as palavras de Calvnhac em 1877 numa reunião pública, que para este tipo de pensamento, “Deus é o mal, Satanás é o progresso, é a ciência, e se a humanidade fosse obrigada a reconhecer e a adorar uma dessas entidades, não deveria hesitar um só instante a decidir-se a favor de Satanás” (*ibidem*). A própria palavra “Diabo” começa significativamente, a ser substituída por sinónimos como “Satanás” ou “Satã”. Na perspectiva deste pensamento livre, o Diabo é um ser injustiçado, que foi usado como bode expiatório para justificar o Mal do Mundo.

Algo interessante, também podemos observar e interpretar no discurso direto do Diabo d’*O Mandarin*: é que ele justifica, aproveitando-se do ceticismo de Teodoro, o porquê de se disfarçar de ser humano e comprar as almas terrestres. Ele sabe que atinge de forma mais eficaz Deus, ao corromper a sua criação mais semelhante:

“O que me consola é que o OUTRO está também muito abalado: porque, meu amigo, quando um Jeová tem apenas contra si um Satanás, tira-se bem de dificuldades mandando carregar mais uma legião de arcanjos; mas quando o inimigo é um homem, armado de uma pena de pato e de um caderno de papel branco – está perdido...” (Queirós, 1992: 97)

Mediante esta justificação vimos o racionalismo ligado ao livre exame a emergir. O Diabo deixa “de ser apenas uma figura do universo religioso, para passar a ser igualmente um fenómeno social. No seu novo avatar, a figura diabólica adquire um fenómeno positivo” (Minois, 2003: 117). Com efeito, o Homem, ao pensar e refletir, representa-se também como o inimigo mais poderoso de Deus. O Diabo é, nesta visão, o libertador do ser humano, aquele que o incentiva ao pensamento e à reflexão, algo que Deus nunca permitiu. Adão e Eva, tal como ele, ousaram pensar por si próprios, quando

comeram o fruto da Árvore da Ciência e tiveram acesso ao conhecimento, recebendo como castigo a expulsão. Satã e Adão tornam-se irmãos.

Esta personagem do Diabo chegaria a atentar contra a vida de um mandarim se Teodoro-Personagem assim o desejasse. Mas, como não é “um bárbaro”, não o faz pelas próprias mãos. Mata o mandarim, como “quem chama um criado” (Queirós, 1992: 97). Há uma desvalorização e uma minoração na morte de um homem, justificando que este está «decrépito» e «gotoso», e se torna inútil para a Humanidade. Agora, a suavização da *imagem de si* e a tentativa de convencer fundem-se com a mitigação de uma morte por humanismo. O humanismo é uma forma de eugenia e a eugenia uma justificação do homicídio. O Diabo chega mesmo a argumentar que “O assassino é um filantropo!” (*idem*: 95), pois mata para “equilibrar as necessidades universais” (*idem*: 93). Teodoro-Personagem, ao encomendar a morte do mandarim, estaria a libertar a humanidade de um ser humano mais inútil, “que um seixo na boca de um cão esfomeado” (*ibidem*) e a dar-lhe a oportunidade de, através da reencarnação, ser frutuoso para alguém esperançoso. A argumentação teológica é substituída pela argumentação científica. Há já laivos de darwinismo e também do atonismo que, n’*Os Maias*, inspirava Ega a escrever *Memórias de um Átomo*: “Devia ser uma epopeia em prosa, como ele dizia, dando, sob episódios simbólicos, a história das grandes fases do Universo e da Humanidade. Intitulava-se *Memórias de um Átomo*, e tinha como forma duma autobiografia” (Queirós, s/d: 80). N’*O Mandarim*, o Diabo é filósofo:

“Penetre-se destas sólidas filosofias. Uma pobre costureira de Londres anseia por ver florir, na sua trapeira, um vaso cheio de terra negra: uma flor consolaria aquela deserdada; mas na disposição dos seres, infelizmente, nesse momento, a substância que lá devia ser rosa é aqui na Baixa homem de Estado...” (Queirós, s/d: 95)

Vemos assim, que no meio do discurso de vitimização e da moldagem do seu *ethos*, o Diabo deixa sempre vestígios do seu fundo satânico: aquilo que Maingueneau chama de *ethos visado*, isto é, aquela imagem por que o orador quer ser (re)conhecido. Um professor que queira passar uma imagem de sério pode ser percebido como monótono; um político que queira suscitar a imagem de um indivíduo aberto e simpático pode ser

percebido como um demagogo” (Maingueneau, 2008: 16). No discurso do Diabo, surgem outros argumentos e afirmações que denunciam a verdadeira essência desta personagem secundária: há uma oscilação entre a imagem de indivíduo injustiçado e a imagem de indivíduo falso. Estes argumentos e afirmações envolvem a luxúria, a soberba, a gula e a ambição, para captar a atenção de Teodoro-Personagem.

Vejamos o início do discurso direto argumentativo do Diabo: “Aqui está o seu caso, estimável Teodoro. Vinte mil réis mensais são uma vergonha social!” (Queirós, 1992: 91). O primeiro argumento para reter o amanuense é a condição material, o dinheiro, que, conforme exposto, não lhe dá azo para grandes aventuras. Afastando as suspeitas de estar em contacto com o Diabo, conforme já dito, Teodoro-Personagem, familiarmente¹¹, pergunta ao cavalheiro misterioso se acha que deve tocar na campainha. Esta questão torna-se uma “luz verde” para Satanás (re)iniciar assim o seu processo de manipulação.

Entre argumentos de bons vinhos pelos quais Teodoro não hesitaria “em assassinar seu pai”, o luxo das carruagens e das casas e as saídas noturnas, surge um argumento importante: as mulheres¹².

Neste último argumento, o diabo revela, mais uma vez, a sua identidade sem grande preocupação, quando faz referência a Eva: “Estes seres [as mulheres], Teodoro, no meu tempo, a páginas 3 da Bíblia, apenas usavam exteriormente uma *folha de vinha*” (*idem*: 93). Há, nesta afirmação em especial, uma insinuação curiosa. Terá o Diabo seduzido Eva e sido a razão da corrupção do seu carácter? Ou a razão da sua libertação e progresso? Segundo Minois (2002: 37), a literatura apócrifa faz uma abordagem às relações entre Satanás e Eva. Influenciadas pelos gnósticos, “as versões arménias e latinas do *Livre d’Adam* atribuem o pecado fundamental à inveja de Satanás” (*idem*: 41). Quando são

¹¹ O facto de Teodoro-Personagem se sentir confortável na presença daquele indivíduo, poderá indicar que está realmente convencido de que aquele homem é um simples mortal como ele. O advérbio «familiarmente» retrata o início do processo de corrupção do *ethos* do amanuense e a sua aproximação ao Mal.

¹² Repare-se que os bons vinhos, as carruagens e as casas luxuosas, os divertimentos noturnos e as mulheres, correspondem a três dos sete pecados capitais: Gula, Soberba (Vaidade), Luxúria.

“expulsos do Paraíso, Adão e Eva separam-se; mas Satanás, disfarçado de anjo, convence Eva a regressar para junto do seu marido” (*ibidem*), sendo mal acolhida, pois foi enganada novamente. Através da serpente, Satanás convenceu Eva a comer o fruto proibido. Quando Eva questiona o Diabo, ele responde que não aceitou a decisão de Deus em criar a Humanidade e ordena-lhe que se envolva com ele (*ibidem*).

Nestas versões, há uma tentativa de culpabilização teológica da mulher, responsável afinal pelos males do mundo e por ser um ser mais propício à tentação. A esta argumentação responderá, por exemplo, Milton, seguindo a perspectiva do livre exame. Se foi Satã que falou através da serpente e levou Eva e Adão a comer o fruto da Árvore da Ciência, Eva libertou ambos da ignorância e do desconhecido, impostos por Deus: “So saying, her rash hand in evil hour/ Forth reaching to the fruit, she plucked, she ate [...]” (Milton, 1973: 90, vv. 780-781).

No seu discurso, o Diabo tenta sempre rejeitar a culpa que lhe é atribuída e chega até chorar “lágrimas de crocodilo” quando ao som da campainha, Ti-Chin-Fú cai, já cadáver, no chão:

“O indivíduo levou um dedo à pálpebra, e limpando a lágrima que enevoara um instante o seu olho rutilante: – Pobre Ti-Chin-Fú! [...] Amanhã são os funerais [...] Que a sabedoria do Confúcio, penetrando-o, ajude a bem emigrar a sua alma!” (Queirós, 1992: 97)

Esta falsa preocupação deixa passar a verdadeira natureza do seu *ethos*: a dissimulação com Eva e agora com Teodoro-Personagem. Como está a tentar convencer um jovem amanuense do século XIX, o Diabo adota a conceção das visões literárias da época romântica para credenciar a *imagem de si*. Ele apresenta-se como um injustiçado e como um herói: aquele que lutou contra um tirano, pela libertação e progresso do Homem, mas nem sempre pelos meios mais convencionais. Por ter tido essa ousadia, foi condenado à queda e obrigado a viver como um renegado e como um portador do mal. Sendo o libertador do Homem, ele parece entender que tem o direito de tomar a palavra em certas circunstâncias e ser o porta-voz de quem libertou. Deste modo, para Carlos Nogueira, o

“Demónio representa a *oposição fundamental*, dialeticamente relacionada com o *ethos* dominante, ao qual se opõe virtualmente, freqüentemente como força de rebeldia” (Nogueira, 2000: 12).

Eça vai revelando, ao longo do seu percurso literário, ser capaz de adotar diferentes correntes numa mesma obra, principalmente, a partir dos anos 80 do século XIX. Apesar de nunca renegar o seu estatuto de autor realista/naturalista, abre espaço para um estilo eclético. Com efeito, introduz neste romance uma figura nada usual numa obra realista. Mas o que parece ser a primeira intenção de Eça de Queirós é colocar a concepção bíblica do Diabo em conflito com a imagem de libertador dos povos, do «anjo rebelde», interpretada por Milton e reinterpretada pelo Romantismo:

“O Diabo foi celebrado pelos sábios e pelos poetas. Proclo ensinou a sua substância, Presul as suas aventuras da noite, S. Tomás revelou o seu destino. Torquemada disse a sua maldade, e Pedro de Lancre a sua inconstância jovial, João Dique escreveu sobre a sua eloquência e Jacques I, de Inglaterra, fez a corografia dos seus estados. Milton disse a sua beleza e Dante a sua tragédia. Os monges ergueram-lhe estátuas. O seu sepulcro é a natureza.” (Queirós, 1979: 632)

Minois concorda com Eça de Queirós, quanto ao dualismo do Diabo e quanto à curiosidade que ele desperta:

“Os escritores românticos, adeptos do ideal liberal, sentem-se atraídos pela suprema liberdade do Príncipe das Trevas, pela sua grandeza e pela sua altivez. É verdade que perdeu e que a sua derrota foi absolutamente catastrófica, mas o romântico é um paladino das causas perdidas, um revoltado contra os limites estreitos impostos à condição humana.” (Minois, 2003: 118)

Seria errado, a nosso ver, não fazermos mais uma referência ao interesse de Eça pela metafísica, pelo oculto e pelo espiritualismo, desenvolvido por curiosidade intelectual. Essa simpatia, para além de ser observada em *Prosas Bárbaras*, é também revelada, por exemplo, nas *Notas Contemporâneas*, num testemunho intitulado “Espiritismo”. A pedido de um amigo, E.P., que se dedicava às ciências do oculto, “por diletantismo espiritual” (Queirós, 1979: 1507), Eça acompanhou-o ao Centro Espiritista, em Paris, que curiosamente se revelou uma experiência interessante.

Os processos de laicização e cientificação do religioso são estilisticamente semelhantes.

Com o humor tão característico do génio queirosiano, o escritor vai traçando as diferenças dos locais espirituais da Antiguidade e do século XIX: no passado, estes locais poderiam estar localizados “numa floresta como a de Broceliande, ou numa caverna como em Samotrácia”, no presente, o espiritismo é realizado “num escritório de jornal com tabuleta à porta, campainha e capacho” (*ibidem*). A descrição que Eça de Queirós faz dos livros presentes nesse escritório é, de certa forma, agradável:

“Os livros em nada se parecem com esses in-fólios sombrios e temerosos, encadernados com pele humana, com pesados fechos de ferro, que outrora folheavam os Faustos, os Nostradamos, ou os Mágicos de Toledo. Pelo contrário! Não há aqui senão amáveis e ligeiros volumes, brochados de capas alegres, amarelas e cor de salmão, a três francos e cinquenta cêntimos” (Queirós, 1979: 1507-1508).

Ora neste escritório, tão divertidamente social e positivo, Eça e o seu amigo, têm uma experiencia sobrenaturalmente interessante. Um indivíduo estranho com ar bizarro e de “barba grisalha e rude” (*idem*: 1509), revela a E.P. que reconhece nele um médium e um vidente, capaz de prever o futuro. Junto a ele, caminha um espírito bom, a irmã do seu pai. Quando interpelado por Eça, numa curiosidade precavida e provocadora, se também tinha um espírito ao seu lado, o homem respondeu que não. Mediante a resposta, Eça admite algo curioso:

“Senti uma tranquilidade misturada de humilhação. E gracejei com a temeridade de quem está fora do mistério, na alumiada e sólida região da realidade:

- Caminho pois na vida desacompanhado, sem inspiração transcendente, sem egéria, sem voz socrática!...” (*idem*: 1510)

Com efeito, Eça de Queirós revela que tem psicologicamente mais em comum com Teodoro d’*O Mandarin*, do que parece. Não ter o que o grupo diz ter é uma forma de marginalização moral, teológica, filosófica, científica ou retórica. Precavido, pergunta se há uma presença espiritual na sua vida e apesar de gracejar mostrando o seu ceticismo e

a sua lealdade à “sólida região da realidade”, não deixa de passar “uma tranquilidade misturada de humilhação”. Regista-se que, no final desta crónica/testemunho de 1883, revela que o ensaio era tudo que até então conhecia do espiritismo (e no entanto, três anos antes, escrevera *O Mandarin*, um dos seus romances com maior presença de reflexões sobre o sobrenatural).

Algo interessante, e realmente encantador na descrição de Eça, é a carga positiva com que pinta um ambiente, que à partida seria bizarro. Com a descrição detalhada à boa maneira queirosiana, observamos que o que era visto com receio no passado, na contemporaneidade de Eça de Queirós é substituído com cores agradáveis. Com efeito, vemos, mais uma vez, que o oculto, outrora visto como algo diabólico, no século XIX era aceite como algo positivo por várias artes, principalmente pela Literatura, mas também pela Ciência. Este texto de Eça de Queirós, “O Espiritismo”, não deixa de ter algum diálogo com o de Théophile Gautier sobre “Le Club des Hachichins”. A Literatura abre-se a todas as visões da “realidade”, até a onírica que poderemos presenciar n’*O Sonho* de Zola.

Não nos podemos também esquecer, também, da influência balzaquiana no Diabo queirosiano. Apesar de ser uma obra realista, que em nada se relaciona com o fantástico, *Le Père Goriot* revela-nos uma personagem que se pode comparar com o Diabo d’*O Mandarin*: Voutrin. O *Trompe-la-Mort* tanto causa conforto com as suas cantorias e alegria, como rapidamente amedronta qualquer um. Ao contrário do que sucede no romance de Eça, Voutrin não parece ter um objetivo por de trás do sucesso de Eugène de Rastignac, apenas parece querer presenciar o sucesso do seu “discípulo”. No entanto, é também através do discurso irónico sobre a injustiça social que este vilão começa a conquistar a confiança de Rastignac:

“[...] Ceux qui s’y crotten en voiture sont d’honnêtes gens, ceux qui s’y crotten à pied sont des fripons. Ayez le malheur d’y décrocher n’importe quoi, vous êtes montré sur la place du Palais-de-Justice comme une curiosité. Volez un million, vous êtes marqué dans les salons comme une vertu. Vous payez trente millions à la Gendarmerie et la Justice pour maintenir cette morale-là. Joli!” (Balzac, 1989: 78)

A Literatura refletiu para a evolução de bicho horrendo e temeroso para uma figura simpática que gera uma ideia agradável do Inferno. E, a Igreja, ao censurar os prazeres terrenos, acabaria talvez por ajudar na imagem positiva do Diabo: “A Literatura espelha essa evolução. Vê-se, assim, despontar a ideia de que o Inferno, tudo somado, seria um lugar mais agradável do que o Paraíso. [...] Ao condenar todos os prazeres terrenos, a Igreja acabou por tornar o Diabo atraente” (Minois, 2003: 53-54).

Seguindo esta linha de raciocínio, o *ethos* positivo que o Diabo apregoa n’*O Mandarin*, acaba por funcionar: Teodoro-Personagem é convencido a tocar a campainha. Ao cumprir o seu objetivo, esta personagem secundária revela aquilo que Eggs, na Retórica Pragmática, chama de «*intégrité discursive et rhétorique*» (Eggs, 1992: 43). Esta situação ocorre quando o orador que “se montrer et apparaître et être perçu comme compétent, raisonnable, équitable, sincère et solidaire” (*ibidem*). Para isso acontecer, conforme já observamos, o orador deve desenvolver também um *ethos* compatível com a sua idade e estatuto social e ajustado ao *habitus* do seu auditório. Com efeito, desenvolve-se um *ethos* neutro (*neutre*) ou *ethos* objetivo (*objectif*). Eggs termina com uma conclusão, para ele contraditória, mas simples: não se pode realizar um *ethos* moral, sem se realizar ao mesmo tempo, um *ethos* neutro, objetivo e estratégico. É necessário “agir et argumenter stratégiquement pour pouvoir réaliser la sobriété morale du débat” (*ibidem*). E estas duas faces do *ethos* possuem um objetivo: convencer através do discurso.

Com a sua capacidade retórica invejável e com a mestria na metamorfose, o Diabo acaba por se tornar atraente, ao ponto de Teodoro-Personagem querer pactuar com ele.

3. A presença do *ethos* do Diabo ao longo do romance: a união a Teodoro

A presença do *ethos* na retórica do Diabo n’*O Mandarin* é constante e bem observável do ponto de vista da interpretação narrativa. Antes mesmo de o Diabo prenciar qualquer palavra. Após Teodoro ler o desafio do «tuer le mandarin» acontece algo ao in-fólio que é descrito como arte da magia, mas resulta, estilisticamente, numa materialidade do significado, pelo grafema:

“...cada letra afectava a inquietadora configuração desses sinais da velha cabala, que encerram um atributo fatídico; as vírgulas tinham o retorcido petulante de rabos de diabinhos, entrevistados numa alvura de luar; no *ponto de interrogação* final eu via o pavoroso gancho com que o Tentador vai fisingando as almas que adormeceram sem se refugiar na inviolável cidadela da Oração!” (Queirós, 1992: 85)

Através desta descrição desenvolve-se no leitor a premonição verosímil de que Satanás iria surgir a qualquer momento naquele compartimento para mudar a vida do amanuense. Toda a pontuação do discurso escrito estava agora diabolizada e prestes a engolir Teodoro-Personagem num pandemónio de interpretações duvidosas. Um Diabo contemporâneo, um *gentleman* da segunda metade do século XIX, que se movimenta na história mais vezes do que o esperado, após conseguir comprar a alma de Teodoro, de forma subtil e camuflada, acompanha-o ao longo de toda a aventura atribulada deste discurso. Só se vem a revelar fisicamente no início e no final da narrativa, quando, em desespero, o protagonista lhe implora que restitua a sua “paz da miséria” (Queirós, 1992: 191). Seria pouco prudente pensar que o Diabo deixa Teodoro-Personagem sossegado, entre os dois momentos, após ter conseguido atrair um “aliado”. É ele que está presente nos pecados capitais de Teodoro, é ele que está na origem da corrupção do seu *ethos* e é ele que o acompanha durante a sua vida revisado em cada instante em que aflora à memória de Teodoro, o instante primeiro. O Diabo não quer perder um homem. Para ele é um desafio prazeroso tornar-se dono da alma de alguém que está ligado ao nome de Deus... mesmo sendo ateu. Com isto, o Diabo d’*O Mandarin* revela fortes afinidades com Mefistófeles, que acompanha Fausto durante todo o seu percurso, pois este pertence-

lhe por intermédio de um pacto. Esse contrato é quebrado quando Fausto é perdoado e a sua alma levada para o Céu, deixando Mefistófeles bastante indignado:

“ Mefistófeles: O que foi? – Para onde se escaparam?
Gente imberbe, colheste-me de salto!
Fugiram para o Céu coa a presa minha;
Por isso nesta cova debicavam!
Tesouro imenso, único, me roubam:
A nobre alma, que em penhor se dera,
Com cavilosas tretas me empalmaram.”

(Goethe, 2006: 551, vv. 11994-12000)

Ora, o Diabo d’*O Mandarin* parece não querer ter o mesmo destino de Mefistófeles. Seria frustrante dispensar o seu tempo, dedicando-se à corrupção de uma alma, para no fim a perder. Teodoro, tal como Fausto, também possuía um desejo, que o levou a cair numa armadilha. A diferença é que o médico, ao contrário do amanuense, o faz com total conhecimento:

“Fausto: [...] O que exiges de mim, maligno espírito?
Papel ou pergaminho? bronze ou mármore?
Que escreva com cinzel, buril, ou pena?
Deixo-te livre a escolha.

Mefistófeles: Porque há-des
A tal ponto tua facúndia?
Qualquer papel nos serve, se assinares
Com um pinga de sangue...

Fausto: No capricho
Consinto, se com ele te contentas”

(Goethe, 2006: 110-113, vv. 1739-1745)

O texto de Eça de Queirós, mais do que o de Goethe, joga com a certeza de que o leitor do século já está familiarizado com o conhecido “poeta”, parecido evidentemente o desejo de Eça de provocar um prazer de intertextualidade, talvez até com outros textos, menos conhecidos que o de Goethe, ou até difundidos pela cultura popular:

“O Diabo cumpria escrupulosamente o contrato: havia para estas negociações uma jurisprudência dogmática. Sujeitava-se mesmo a acompanhar o contratador, como uma inspiração visível, como um camarada de perigos, para lhe facilitar a ampla realização do desejo. Seguiu Agripa sob a forma de um escudeiro, vestido de negro, com o nome *Sujeito*. Seguiu Fausto, vestido de escarlate, com o nome de Mefistófeles. Nada mais.” (Queirós, s/d: 653)

Assim, temos a certeza de que os pactos com o Diabo são bastante antigos:

“Sobre este ponto, a cultura erudita e a cultura popular coincidem. Coincidem, inclusivamente, na crença de que, apesar de extremamente perigosos, podem ser frequentemente anulados. O relato mais antigo, a esse respeito, é-nos fornecido por S. Basílio de Cesareia, do século IV, que conseguiu salvar um escravo que, depois de ter renunciado ao baptismo, se entrega ao Diabo, em troca do amor da filha de um senador. [...] A partir do século XII, estas histórias tornam-se moeda corrente. São incontáveis os pactos passados com o Diabo, em troca de riqueza ou de amor” (Minois, 2003: 53)

É certo que Teodoro-Personagem, quando aceita tocar na campainha para matar um mandarim, sabe que está a fazê-lo porque o Diabo o permite e porque pensa que poderá estar a sonhar. Porém, não fica explícito que, com esse ato, o amanuense está a assinar um pacto. O contrato só é visível na transformação comportamental de Teodoro-Personagem. Mais especificamente, são as atitudes, e certas características que o jovem adquire, que denunciam o seu enlaçamento com o *ethos* de Satanás. Desde logo, fisicamente, a adjetivação e a ação verbal tornam-se bastante influentes nesta percepção: “olhos ardentes” (Queirós, 1992: 87) “faces abrasadas” (*idem*: 93, “a visão rebrilhou, flamejou” (*idem*: 105), “bestializado num gozo de Nababo” (*idem*: 111), “furor de bestialidade” (*idem*: 129). Todas estas expressões refletem a presença e a manipulação do Diabo no corpo e no comportamento de Teodoro-Personagem. Com efeito, n’*O Mandarim* a explicação mais aparente que surge para justificar este cenário de conciliação entre o Diabo e o protagonista é a fusão destas duas personagens, logo durante este primeiro diálogo entre os dois.

Teodoro, após aquela noite marcada pelo sobrenatural, passa a pertencer às forças do Mal. Mas como já podemos constatar o mal é subjetivo para o antigo amanuense e

para o Diabo que o escolta. Mais no texto de Eça de Queirós que no de Goethe, o Mal disfarça-se de uma retórica do bem. A ponto de o “preconceito”/“superstição” se aproximar da “verdade”. Há um lado da história que, convenientemente para eles, se encontra mal contada. Com efeito, a parte narrativa, que denuncia, de forma mais óbvia, a presença desta união entre homem e demónio é a estadia de Teodoro-Personagem num barracão, enquanto procura a família Ti-Chin-Fú:

“[...] enquanto eu dormia, espalhara-se pela vila que um estrangeiro, o *Diabo estrangeiro*, chegara com bagagens carregadas de tesouros... Já desde o começo da noite ele tinha entrevisto faces agudas, de olho voraz rondando o barracão, como chacais impacientes... E ordenara logo aos koulis que entrincheirassem a porta com os carros das bagagens, formados em semicírculo à velha maneira tártara... Mas pouco a pouco a malta crescera... Agora vinha de espreitar por um postigo: e era uma roda de estalagem toda a população de Tien-Hó, rosnando sinistramente... A deusa Kaonine não se satisfizera com o sangue do galo preto!... Além disso ele vira à porta de um pagode uma cabra negra recuar!... A noite seria de terrores!... E a sua pobre mulher, o osso do seu osso, que estava tão longe, em Pequim!...” (Queirós, 1992: 165)

Este *Diabo estrangeiro* de que se falava naquela vila é Teodoro-Personagem. Havia a opinião na *doxa* daquela vila que o novo-rico estaria associado ao Diabo propriamente dito e, por isso, não tinha um carácter digno de confiança. A simbologia do sacrifício do galo preto (bruxaria) e da cabra negra também se torna bastante óbvia em termos interpretativos: ambos estão ligados a Satanás¹³. Carlos Nogueira acaba por corroborar esta mesma constatação quando fala da figura do bode (macho da cabra):

“No Novo Testamento, os bodes estão firmemente relacionados com o Mal e, na cena do Juízo Final, os bodes e os cordeiros – os maus e os bons – são separados, sendo os primeiros precipitados no Inferno. Por outro lado, o bode, assim como os demônios, era conhecido por sua devassidão e mau cheiro, e, na consciência popular, sua belicosidade e os prejuízos que causava

¹³ Este ambiente obscuro e sobrenatural n’O Mandarim leva-nos a corroborar as palavras de Maria de Lurdes Sampaio quando sugere que de “uma forma consciente ou inconsciente, há na globalidade da obra de Eça alguns motivos e *leitmotifs* que parecem dever mais a Edgar Allan Poe do que a crítica queirosiana tem reconhecido” (Sampaio, 2010: 69). Aliás, a figura do Diabo surge várias vezes na obra de Edgar Allan Poe, por exemplo, nos contos “O Diabo no Campanário” (1839) e “O Demónio da Perversidade” (1845). Também os episódios de certo histerismo e loucura de Teodoro-Personagem provam que “Eça não deixará nunca de tematizar o universo da obsessão e de comportamentos mono-maníacos que Poe explorou como poucos [...]” (Sampaio, 2010: 71).

a campos e a colheitas aumentavam as suas possibilidades de ligação com o furioso e destrutivo Inimigo.” (Nogueira, 2000: 67)

É o negro que denuncia a presença do Diabo naquele local. A cabra negra recua, porque persente a desconfiança contra aquelas duas figuras suspeitas. Teodoro-Personagem acaba por ser confundido como um “discípulo” guiado pelo seu mentor e é vítima de um ataque popular. Este ataque guiado pelo medo, é porém lido por Teodoro como um propósito para roubar a sua fortuna. Cego pela sua ganância, não consegue perceber que aquilo que lhe está a acontecer nada tem relação com o seu estatuto financeiro, mas sim pelo *ethos* que revelou, quando se apresentou no barracão: um *ethos* que se confunde com o de Satanás. Não deixa de ser curioso que este *ethos* de um orador que confunde com o *ethos* do seu interlocutor também é visível em *Le Père Goriot* de Balzac (1835). Vautrin acaba por ser, também, um Mefistófeles do jovem Eugène, procurando conduzi-lo a um estranho pacto. Mas o que é mais importante aqui é estabelecer uma relação entre o *ethos* de Rastignac e de Vautrin, tal como podemos observar com as personagens de Teodoro e o Diabo. Segundo Mike Ashley, num artigo chamado “The Great Detectives: Vidocq” da *The Strand Magazine*, a personagem Vautrin é inspirada num criminoso e criminalista chamado François Eugène Vidocq:

“In his novel, *Le Père Goriot* (1834-5), Balzac introduces the dubious character of Vautrin, one of the many disguises of arch – criminal Jacques Collin. Vautrin is arrested before he can encourage the main character, Rastignac, to become involved in a murder plot. But that’s not the last we see of Vautrin. He reappears in other novels by Balzac – all part of the author’s vast *Comédie Humaine* tapestry – and eventually forsakes crime. By *Le Député d’Arcis* (1847) he has become a minister responsible for police and public health in an Italian principality. Throughout the various books, Vautrin’s machinations mirror many of the episodes Vidocq loved to boast about.” (Ashley, s/d: s/p)

Mas, o mais curioso é que, quem assume o nome próprio de Vidocq, Eugène, é o jovem Rastignac e não Vautrin. “Eugène” é etimologicamente, em grego, aquele que teve um bom (eu-) nascimento (-gène). Poderemos suspeitar que Balzac terá tido a intenção de criar uma ligação no *ethos* das suas personagens, tendo como inspiração uma só origem.

Ora cremos ter provado que, também no romance de Eça de Queirós, podemos depreender que há uma evolução de Teodoro-Personagem como figura dotada de um *ethos* corrompido pelo Diabo, ao ponto de, por vezes, ser confundido com o outro, tornando-se ambos um só. Também Teodoro é um “bem-nascido”, um presente de Deus.

III. *Ethos*: A Consciência e a Criação

“O historiador, o romancista, que hoje interrompesse o correr das suas deduções, para dar um jeito aos punhos das rendas e dizer: «Nota tu, leitor amigo», seria considerado intolerável caturra das idades caducas”

Eça de Queirós, *Notas Contemporâneas*

Neste último capítulo, iremos centrarmo-nos novamente no *ethos* do Teodoro, mas, desta vez, na qualidade de narrador.

Teodoro-Narrador é a primeira figura a surgir n’*O Mandarim*, no entanto, só se desenvolve no leitor a consciência dessa presença, quando toma conhecimento da experiência vivida por Teodoro enquanto personagem. Ele torna-se, entretanto, uma espécie de espectador de si próprio, quando decide relatar o que tinha acontecido na sua vida. Com isso, Teodoro funde-se com a Consciência que o atormentava desde que decidira tocar na campainha e torna-se numa espécie de orador, cujo objetivo é convencer o leitor a não cair na armadilha do Diabo.

1. Teodoro: o Narrador Autodiegético

O narrador, como o próprio nome indica, é aquele que narra a ação de uma história. A sua definição deve partir de uma distinção com o conceito de autor. Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes chamam a atenção para essa distinção:

“Se o autor corresponde a uma entidade real e empírica, o narrador será entendido fundamentalmente como autor textual, entidade fictícia a quem, no cenário da ficção cabe a tarefa de anunciar o discurso (v.), como protagonista da comunicação narrativa.” (Reis e Lopes, 1994: 257)

Com efeito, não nos devemos esquecer que o narrador é uma criação do autor. Se o autor pretender, pode projetar no narrador as “atitudes ideológicas, éticas, culturais, etc.,” (*idem*: 258). Se o autor pretender criar um narrador com um afastamento da sua realidade, também pode fazê-lo. Porém, isto não quer dizer que o faça de forma direta e linear.

Eça de Queirós, na maioria das suas narrativas ficcionais, usa o narrador heterodiegético que “relata uma história à qual é estranho, uma vez que não integra nem integrou, como personagem, o universo diegético em questão” (*idem*: 262). Porém, n’*O Mandarin* somos confrontados com um narrador autodiegético, que narra um acontecimento estranho que aconteceu na intriga de que é a personagem central. E lê-o em retrospectiva:

“A situação narrativa em que faz o seu relato está bem caracterizada: encontra-se no final da vida e procura então comunicar-se com os destinatários presumíveis para lhes oferecer a sua história e o seu legado. A sua visão é retrospectiva: é do presente da escrita que ele avalia o passado e tudo quanto lhe aconteceu” (Berrini, 1992: 62)

Não nos podemos esquecer de um fator que devemos esperar num relato narrativo: a organização do tempo. Teodoro-Narrador surge como entidade colocada num tempo ulterior em relação à história que narra, “entendida como conjunto de eventos concluídos e inteiramente conhecidos” (*idem*: 260). Com efeito, há uma distância temporal entre o passado da história e o presente da narração e, como consequência dessa distância, há a registar alterações a nível ético, moral e ideológico. Ou seja, o *ethos* de Teodoro-Narrador não é já o mesmo de Teodoro-Personagem. Ele envelhece e amadurece. Para Peter France, baseando-se na palavra de Pierre-Jakez Hélias, “l’*ethos* du conteur se conquiert avec l’âge. Les jeunes content moins bien; dans une société traditionnelle ils se font moins écouter, ne possédant pas la *gravitas* que donne une longue expérience de la vie” (France,

2000: 294-295). Porém, os dois *ethos* de tempos distintos ainda têm certos pontos concêntricos, conforme iremos ver futuramente neste estudo.

Este narrador com focalização onisciente possui vantagens interessantes que lhe permitem antecipar acontecimentos, eliminar ou resumir certos eventos menos importantes para o objetivo da narração e usufruir de uma autoridade conseguida pelo conhecimento integral da sua história e da sua experiência. No fundo, podemos ser enganados por ele e ler somente a sua perspectiva, sem saber se o que ele narra é efetivamente verdade, se foi suavizado ou alterado para passar uma *imagem de si* mais atraente.

Quando há uma criação ficcional, e o seu narrador está na primeira pessoa torna-se ainda mais difícil de distinguir Autor e Narrador na criação de um texto. Ainda que conheçam aspetos biográficos de um e de outro.

Se seguirmos o ponto de vista de Umberto Eco (Eco, 1994: 30), devemos estar atentos a uma trindade discursiva: Autor Modelo, Narrador e o Leitor Modelo. Porém, eles não são estanques: para haver um Autor Modelo, deve haver, primeiramente, um Autor Empírico. Mas quem é o Autor Empírico? É o homem de carne e osso, que decide criar um texto.

Para Umberto Eco, o Autor Empírico pouco lhe interessa, por muito “que seja maravilhoso e excitante penetrar nas vidas privadas de pessoas reais que acabámos por amar como se de amigos íntimos se tratassem” (*idem*: 18). O que é importante, para ele, é a sua possível transformação em Autor Modelo. Ora, quando um Autor Empírico decide escrever uma obra ficcional, ele afasta-se das suas experiências e vivências e adquire a postura de outros, reais ou imaginados, confundindo o relato pessoal com essas vozes, tornando-se um Autor Modelo. Este tipo de autor difere do, mas é o que deve interessar ao Leitor Modelo:

“ [...] o autor modelo é uma voz que fala connosco afectuosamente (ou imperiosamente, ou dissimuladamente), que nos quer à sua beira. Esta voz manifesta-se como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e deveremos cumprir quando decidirmos comportar-nos como leitor modelo.” (Eco, 1994: 21)

Isto, para Eco, não acontece só nos textos narrativos ficcionais, mas também noutro tipo de textos, como os documentais, o que torna o conceito ainda mais subtil. Vejamos como exemplo a primeira parte de *Uma Campanha Alegre*, escrita em 1871. Eça assume o papel de orador que se dirige ao auditório com um forte discurso retórico, como se este estivesse presente e diante dele, usando deícticos: “Aproxima-te um pouco de nós, e vê” (Queirós, 1979: III, 959); E criando empatias éticas: “Nós não quisemos ser cúmplices na indiferença universal” (*idem*: 960). O facto de se dirigir ao destinatário como «leitor de bom senso» cria um elo de ligação e apela à sua sensibilidade, afirmando que ele e Ramalho de Ortigão não são cúmplices da indiferença e da conformidade que se abate no país. Por isso, o leitor poderá confiar na sua palavra, resultante do *ethos* que se compromete a denunciar “o progresso da decadência” (*idem*: 960). Poderíamos cometer o erro ao pensar que é o Autor Empírico a assumir este relato no papel de orador/narrador, porém, é o Autor Modelo que o faz. Não existe indicação de que há uma realidade empírica, existem “estratégias textuais, que se dispõem sob a forma de apelo” (Eco, 1994: 31). O sujeito que intervém exige um Leitor Modelo, o «leitor de bom senso», que saberá interpretar a problemática social que está presente no texto. A voz do Autor Modelo pede ao Leitor que olhe, veja, observe e interprete, imperfeita mas diligentemente. Com efeito, o autor é uma estratégia textual que pede para ser imitado: quando esta voz diz “Aproxima-te um pouco de nós, e vê” está a convidar o leitor a entrar num acordo, onde irá entender que “os caracteres estão corrompidos” (Queirós, 1979: III, 959). Assim, Eça assume a posição de Autor Modelo com conhecimento retórico e proporciona pistas, migalhas, para que o Leitor Modelo seja capaz de se adaptar ao seu discurso, cooperando para que este se torne possível.

Nas obras ficcionais de Eça de Queirós facilmente podemos ver o uso do Autor Modelo e a criação de um Narrador distante do Autor Empírico. Nas obras também

entramos em contacto com o *ethos* das personagens criadas pelo Autor Modelo através de uma voz onisciente que, como Deus, se apaga, eliminando o Eu e o Tu para se centrar num Ele/Ela, Eles/Elas. Maria de Lourdes Ferraz (2011: 275) considera que, nas obras de Camilo Castelo Branco, apesar de reconhecermos que o autor apresenta as personagens e as controla, por vezes, parece que estas desenvolvem uma alma, que faz com que se movimentem na narrativa e que ajam como se tivessem vontade própria, como criaturas que o Narrador se limita a nomear e a desenvolver, física e psicologicamente. Semelhante é a ilusão que Eça nos oferece nas suas ficções.

Mas é n’*O Mandarin* que nos iremos centrar. Vejamos o início do romance: “Eu chamo-me Teodoro – e fui amanuense do Ministério do Reino” (Queirós, 1992: 81). Neste excerto, surge o Narrador na primeira pessoa, criação do Autor Modelo, distinto pois, no nome e “biografia” do Autor Empírico, Eça de Queirós, que assina a obra.

Conforme já tínhamos observado, Teodoro tem como principal observador o leitor. Porém, é só na qualidade de Narrador que o antigo amanuense nutre a noção de que vai ser julgado por ele. É no apelo às emoções do leitor através do seu discurso narrativo e da nova *imagem* que quer apresentar, que vemos o objetivo do narrador: mostrar arrependimento. Mas a quem se dirige Teodoro? Curiosamente, ao Homem, no seu todo, sem nenhuma exceção. E ao contrário do exemplo de Eco, em que, se um texto começa por «Era uma vez» está a dirigir-se a uma criança ou a alguém que aceite um tema mais surreal, só no final do romance o narrador d’*O Mandarin* desvenda a quem dirige o relato da sua curiosa aventura. A apóstrofe em “vós” restringe-se depois num “tu”, mais íntimo e incisivo:

“E a vós, homens, lego-vos apenas, sem comentários, estas palavras: «Só sabe bem o pão que dia a dia ganham as nossas mãos: *nunca mates o Mandarin!*»

E todavia, ao expirar, consola-me prodigiosamente esta ideia: que do Norte ao Sul e do Oeste ao Leste, desde a Grande Muralha da Tartária até às ondas do Mar Amarelo, em todo o vasto Império da China, nenhum Mandarin ficaria vivo, se *tu*, tão facilmente como eu, o pudesses suprimir e herdar-lhe os milhões, *ó leitor*, criatura improvisada por Deus, obra de má argila, meu semelhante e meu irmão!” (Queirós, 1992: 191, itálicos nossos)

É o Homem que o Autor Modelo pretende como Leitor Modelo e fá-lo através da voz do Narrador. E nós, seres humanos, devemos entrar no seu jogo e colaborar com o que nos é indicado ao longo de toda a narrativa. Mas considerar unicamente esta parte do romance é desvalorizar o já referido Prólogo, em que Autor-Modelo se reparte em dois narradores, aparentemente, oniscientes que criam uma brevíssima narrativa extradiegética. Essas duas vozes, sem dono, problematizam a presença do Autor-Modelo no texto: como o Diabo e Deus, previsivelmente em desacordo, são de facto concordantes. No Prólogo, notamos que o primeiro amigo – seguindo a conceção do livre exame com que Eça parece, por vezes, simpatizar – poderá ser interpretado como o Diabo. Ele surge “bebendo cognac e soda, debaixo de árvores, num terraço, à beira-d’água” (Queirós, 1992: 79), propondo enveredar pelos caminhos do Sonho e do Romantismo, para assim ser feita fantasia. O segundo amigo, Deus, alerta-o para alguma contenção e transparece o desejo de transformar o fantástico em alegoria: “E como nas sábias e amáveis Alegorias da Renascença, misturando-lhe sempre uma Moralidade discreta...” (*ibidem*). Com efeito, estes dois narradores extradiegéticos, agindo como titereiros, controlam Teodoro-Narrador para que ele conte a sua própria história.

2. A Ironia, o ridículo e o *ethos*

Como qualquer homem portador de uma boa retórica, Eça serve-se de um recurso muito utilizado no discurso persuasivo: a ironia.

Numa conceção mais habitual, a ironia pode ser entendida como a utilização de palavras que manifestam o sentido oposto do seu significado literal. Para D. C. Muecke: “Ironic situations [...] can be invented or presented by satirists whose object is to expose hypocrisy, wilful ignorance, pride, confident folly, rationalizing, or vanity” (Muecke, 1970: 66). Com efeito, a estimulação do leitor para o envolver na complexa interpretação que o texto apresenta. Poderemos dizer mesmo, que a ironia valoriza, através da

desvalorização, uma situação, um acontecimento ou um comportamento de um indivíduo, através do riso ou da perplexidade. O discurso irónico tem como objetivo, retirar o leitor da condição de mero espectador e torná-lo atento e participante. Este artifício retórico e literário, mostra que a palavra não possui significados fixos e limitados e que o texto pode apresentar estratégias que cabe ao Leitor Modelo explorar e descobrir. Muecke divide a ironia em duas grandes categorias: a ironia situacional ou observável e a ironia verbal ou instrumental. A fim de elucidar o primeiro caso, ele cita um fragmento da *Odisseia*, em que Ulisses retorna a Ítaca e, disfarçado de mendigo no próprio palácio, ouve um dos pretendentes da sua esposa dizer que ele nunca iria regressar (*idem*: 13). Temos, então, uma ironia observável, que corresponde a situações vistas ou apresentadas como irónicas: o que parece falso é verdadeiro.

Em Eça de Queirós, estamos familiarizados com a ironia ligada à estética do Realismo e à crítica da sociedade do século XIX. Minuciosa e rigorosamente é-nos apresentado um retrato de uma época de costumes que o autor pretende denunciar. Eça afirma que Portugal perdeu a consciência moral, pois os “costumes estão dissolvidos e os caracteres corrompidos”, a “ignorância pesa sobre o povo como um nevoeiro” e permite-se o “progresso da decadência” (Queirós, III, 1979: 959-960). O escritor chega mesmo a afirmar, que esta decadência é um hábito, “quase um bem-estar” e “para muitos uma indústria” (*ibidem*). Segundo Alfredo Campos Matos, “Eça acreditou que a arte que produzia, esclarecida por um ideal superior de justiça e de consciência social, podia contribuir para arrancar o seu país do atraso endémico em que se encontrava e para a reforma dos costumes e das mentalidades” (Matos, 2001: 49). Nas Conferências do Casino, numa conferência intitulada “Causas da decadência dos povos peninsulares”, Antero de Quental também menciona a decadência descrita por Eça de Queirós e enumera as causas do atraso cultural dos ibéricos em relação a outros povos “mais atentos ao renovo da Renascença e à mentalidade industrial moderna” (Medina, 1980: 157). A primeira causa apontada por Antero seria a transformação do catolicismo com o Concílio de Trento (1545-1563): a Contrarreforma e a Inquisição provocaram um atrofio da consciência individual. A segunda causa, o Absolutismo, contribuiu para a crise das

liberdades sociais. Por fim, as conquistas ultramarinas levaram o país à exaustão e maiores fluxos de emigração com consequências para as nações: o trabalho agrícola foi substituído pela procura incerta de riqueza, a disciplina pelo risco e o trabalho pela aventura. Para Antero, as soluções para estes problemas seriam as seguintes:

"Oponhamos ao catolicismo [...] a ardente afirmação da alma nova, a consciência livre, a contemplação directa do divino pelo humano [...], a filosofia, a ciência, e a crença no progresso, na renovação incessante da humanidade pelos recursos inesgotáveis do seu pensamento, sempre inspirado. Oponhamos à monarquia centralizada [...] a federação republicana de todos os grupos autonómicos, de todas as vontades soberanas, alargando e renovando a vida municipal [...]. Finalmente, à inércia industrial oponhamos a iniciativa do trabalho livre, a indústria do povo, pelo povo, e para o povo, não dirigida e protegida pelo Estado, mas espontânea [...], organizada de uma maneira solidária e equitativa..." (Quental *apud* Medina, 1980: 157-158).

Com estas palavras, torna-se evidente a opinião de que haveria uma crise político-social nos dois países ibéricos. Eça de Queirós viria afirmar isso n’*Uma Campanha Alegre*: “Quando a opinião, tão geral, diz que um país está perdido dentro de um sistema, coloca-se por essa mesma confissão fora do sistema, e deseja, por uma propaganda nova, uma reforma social” (Queirós, 1979: III, 979). E para “reformular” os maus hábitos morais e o *ethos* dos portugueses, porque não servir-se da ironia e do riso? Para Eça de Queirós, parecem um ótimo meio para despertar mentalidades: “Vamos rir, pois. O riso é uma filosofia. Muitas vezes o riso é uma salvação. E em política constitucional, pelo menos, o riso é uma opinião” (*idem*: 961). Para isso, não será estranho que o autor crie narradores ou personagens mais positivas ou conscientes, que observam e comentam as faltas de discernimento das restantes personagens. Segundo Maria João Reynaud, “Eça faz da ironia um permanente exercício de inteligência que oferece à partilha do leitor: um leitor conjecturado como sua alma gémea ou seu *alter ego*, ocupando um plano necessariamente superior ao do narratário extradiegético” (Reynaud, 2003: 138). Porém, a ironia presente nas obras queirosianas, não é sempre agradável, uniformemente definível. Câmara Reis corrobora esta mesma perspetiva:

“Eça maneja a graça, a ironia, o sarcasmo, como os maiores ironistas e sarcastas de tôdas as literaturas. Junta-lhes uma ponta de *humour*, roçando

com fria impassibilidade pelo trágico e pelo macabro. Ninguém, como êle, atinge, uma realização deslumbrante de arte, essa linha divisória, em que o sorriso morre e nos toma o arrepio do horror” (Reys, 1940: 115)

Aliada ao pessimismo e à desilusão, a ironia acentua invariavelmente o sentimento de decadência. Para Isabel Pires de Lima, “os conceitos de decadência nacional, de patriotismo, de nacionalismo, da dependência nacional, de programa regenerador...” (Lima, 1984: 7) surgem em Eça no sentido de demonstrar o complexo ideológico da «miséria portuguesa». Esta «miséria» é sugerida por João Medina e adotada por Pires de Lima como:

“ [...] um complexo de problemas e de atitudes ideológicas diversas, às vezes antagónicas, problematização do futuro da decadência nacional e do pessimismo histórico que se fazem sentir duma maneira aguda nos intelectuais portugueses sobretudo a partir da segunda metade do século XIX.” (Medina, 1974: 33)

No *Crime do Padre Amaro*, onde “Eça traça um quadro denunciador da «miséria portuguesa»” (Lima, 1984: 14) a ironia é a expressão do contraste entre aquilo que é descrito pelo narrador, um país à beira da ruína e o espírito “patriota” do conde, que faz comentários sobre a grandeza do país, junto à estátua de Camões:

“E o homem de estado, os dois homens de religião, todos os três em linha, junto às grades do monumento, gozavam de cabeça alta esta certeza gloriosa da grandeza do seu país, – ali ao pé daquele pedestal, sob o frio olhar de bronze do velho poeta, erecto e nobre, com os seus largos ombros de cavaleiro forte, a epopeia sobre o coração, a espada firme, cercado de cronistas e dos poetas heróicos da antiga pátria – pátria para sempre passada, memória quase perdida!” (Queirós, 1979: II, 369)

Torna-se bastante evidente a ironia situacional no final do romance: tecem-se mentiras e cultiva-se a hipocrisia, ao lado da estátua de um homem que representou a grandeza perdida dos portugueses. N’*O Crime do Padre Amaro* a ironia principal é o percurso moral do padre Amaro. Ele surge no início do romance como um homem inocente e íntegro, envolve-se com uma jovem e no final, para evitar responsabilidades maiores, diz com humor: “já não as confesso senão casadas!” (*idem*: 367). N’*O Primo Basílio*, num episódio, em que Sebastião e Julião são abordados por um mendigo, ele lhes

estende um papel, onde se lê: “O abaixo assinado, antigo empregado da nação, reduzido à miséria”, acrescentando que foi “íntimo amigo do nobre duque de Saldanha!” (*idem*: 955-56). A ironia está na degradação deste homem: imagem da degradação do liberalismo português.

N’A *Relíquia*, romance satírico e rico em humor inteligente sobre duas gerações distintas (a geração de Teodorico, simbolicamente chamado o «Raposão» e a da sua tia Dona Patrocínio, que tal como nome indica, parece ser patrocinadora da palavra de Deus na Terra, tal é o fanatismo religioso). A ironia combina o oportunismo e a mentira com a ingenuidade; a esperteza com o abuso da fé; e a realidade com a aparência. A ironia é um fingir não dizer, não saber, não acusar.

Na obra *Os Maias*, onde Eça decidiu revelar “os ridículos do seu país” (Queirós, III, 1979: 590) numa “vasta *machine*, com proporções enfadonhamente monumentais de pintura a *fresco*, toda trabalhada em tons pardos, pomposa e vã...” (*idem*: 526), poderemos assistir a uma ironia cuja origem, segundo Mário Sacramento (1973: 174), não está no pessimismo, mas no vencidismo. No final do romance, quando Carlos da Maia e Ega falam de prudência, Ega confessa, que se houvesse uma fortuna à sua espera não daria passos largos para a adquirir, manteria o seu “passinho lento, prudente, correcto, seguro, que é o único que se deve ter na vida” (Queirós, 1979: II, 495). Porém, tar atrasados para o seu convívio, logo “lançaram o passo, largamente” (*idem*: 495). Cremos que este passo se deve ler como referência intertextual a *O Mandarin*. A ironia está na oposição entre o que dizem e o que fazem, ainda que numa dimensão metafórica.

N’O *Mandarin* vão sendo feitas observações quanto a essa problemática. Porém, por muito que possamos estranhar, é a Teodoro-Personagem que o autor dá mais a palavra para mostrar ao leitor a sua desilusão com o estado do seu país. Teodoro exemplifica os vícios da nação, não porque passa uma imagem de cidadão preocupado uma imagem antipatriótica e pouco cívica, ou porque convive com indivíduos de uma classe social privilegiada, a quem não convém pronunciar-se sobre o assunto, mas porque não se vê

como alvo das suas críticas. Assim, é na nossa perspetiva, mais correto, falarmos aqui da ironia no discurso direto de Teodoro-Personagem, devido à sua proximidade com o discurso de Teodoro-Narrador e com o próprio Eça de Queirós, no que diz respeito à exposição do ridículo dos valores políticos, culturais e morais da sociedade portuguesa.

Quando o general Camilloff diz que Portugal é um belo país, o jovem amanuense responde com «secura e firmeza»: “É uma choldra, general” (Queirós, 1992: 153). Tal como Teodoro, Ega d’*Os Maias*, tece a mesma crítica ao espírito decadente, suas ideias próprias, de um país passivo:

“ – Enfim – exclamou o Ega – se não aparecerem mulheres, importam-se, que é um Portugal para tudo o curso natural. Aqui importa-se tudo. Leis, ideias, filosofias, teorias e assuntos, estéticas, ciências, estilo, indústrias, modas, maneiras, pilhérias, tudo nos vem em caixotes pelo paquete. A civilização custa-nos caríssima, com os direitos da Alfândega: e é em segunda mão, não foi feita para nós, fica-nos curta nas mangas... [...] Isto é uma choldra torpe.” (Queirós, 1979: II, 79)

Mesmo antes dessa afirmação, Teodoro já tinha dado sinais de desprezo pela nação, nomeadamente, quando o velho general lhe conta a origem da palavra «mandarim». Teodoro interrompe-o murmurando, com certa ironia, “Quando nós tínhamos navegadores...”. E acrescenta, após a insistência de Camilloff em explicar que a palavra evoluiu do verbo «mandar»: “Quando tínhamos verbos...” (*idem*: 135). Por fim, quando o general Camilloff fala da grandeza de Pequim, Teodoro-Personagem responde com tom sarcástico, invertendo subitamente a ironia quando refere a situação presente da nação: “ – E todavia, general, no meu país, quando a propósito de Macau, se fala do Império Celeste, os patriotas passam os dedos pela grenha, e dizem negligentemente: *Mandamos lá cinquenta homens e varremos a China...*” (*idem*: 153). A aplicação das reticências, nestas interrupções, demonstram o ressentimento de Teodoro sobre um tempo nacional outrora glorioso e atualmente perdido. Mas nem sempre a ironia sublinha a falta de autoridade (*ethos*) desse Teodoro de quem saem tais críticas. Parecem demasiado semelhantes às de Eça de Queirós, n’*Uma Campanha Alegre*. Há a percepção de haver aqui bastante autocrítica, ou autoironia. Eça também as faz na *Correspondência*:

“O prólogo para *O Mandarin*, mandá-lo-ei ao Mickiewicz directamente, como tu indicas, apenas me passe uma crise de estupidez e névoa intelectual com que estou lutando. Nestes períodos, tenho de fazer mentalmente o esforço de quem levanta toneladas de bronze para redigir uma carta ao meu alfaiate, encomendando-lhe umas calças de Verão: e é tal a clareza e precisão com que me aproximo nessas ocasiões que o alfaiate, imediatamente, remete-me um casacão de guta-percha.” (Queirós, 1979: III, 526)

Nos vários romances de Eça, n’*O Mandarin*, nomeadamente, mas também em crónicas não ficcionais ou na sua correspondência particular, descobrimos amiúde uma autoironia que se revela na contraposição de duas situações incongruentes, de que não se pode falar muito sem falar demais. Mostrar é melhor que demonstrar.

O que acontece nestes diálogos é o que Perelman, seguindo Aristóteles, defende para debates sensíveis:

“Aristóteles já o tinha notado: não só não se deve, escreve ele, discutir com qualquer um, como é preciso evitar o debate sobre certas questões [...] Certas questões não merecem discussão; outras não podem ser discutidas, pois o próprio facto de as pôr em causa é blasfematório ou escandaloso” (Perelman, 1993: 31)

Ao pôr em causa o seu próprio país, colonizador da China, Teodoro – quer quando o despreza, quer quando riposta com fanfarrices – está a tocar num assunto sensível para o seu público em particular. Porém, não deixa de causar certo desconforto ao público que o ouve: “A esta sandice – fez-se um silêncio” (Queirós, 1992: 153).

Teodoro é um narrador-personagem ambíguo. Em personagem, Teodoro possuía um *ethos* que se foi modificando ao longo da sua bizarra experiência e é na qualidade de narrador que ele reconhece certos aspetos contraditórios no seu comportamento. Com efeito, a ironia torna-se uma mais-valia para a boa imagem do narrador, pois ao troçar da sua antiga personalidade, ele sabe que irá conquistar a atenção e consequentemente, mudar o seu *ethos* aos olhos do leitor. Aliás, segundo Maria de Lurdes Ferraz, em Eça de Queirós a expressão manifesta de uma afectividade “obriga a aceitar com simpatia ou a rejeitar algumas personagens. E a ironia é o motor dessa expressão” (Ferraz, 2011: 97). Em certos momentos da narrativa, nota-se que Teodoro-Narrador chega mesmo a passar

uma imagem ridícula daquele *ethos* que outrora possuía, um *ethos* típico português: mas sempre ambíguo, dualista e contraditório:

“Só aspirava ao racional, ao tangível, ao que já fora alcançado por outros no meu bairro, ao que é acessível ao bacharel [...] As felicidades haviam de vir: e para as apressar eu fazia tudo o que devia como português e como constitucional: – pedi-as todas as noites a Nossa Senhora das Dores, e comprava décimos da loteria” (Queirós, 1992: 83).

Sublinham Perelman e Tyteca, que a ironia é uma forma de expor o «ridículo», “une argumentation indirecte”, mas pedagógica (Perelman, Tyteca, 1988: 279). Cabe a nós leitores, com a ajuda da ironia e da ridicularização, desvendar o *ethos* irónico das personagens queirosianas. E estas estão revestidas de contradições, pois o “parecer” e o “ser” são as dualidades que marcam a construção discursiva. Com efeito, Mário Sacramento sintetiza que o realismo queirosiano “teve por veículo a ironia” (Sacramento, 2002: 107).

A observação crítica e o poder retórico que Eça de Queirós dá aos seus narradores e a algumas personagens é realmente espantoso. Mas há sempre um sentido pedagógico na narração de uma obra queirosiana: *O Mandarim*, o objetivo do narrador é convencer o leitor a nunca fazer um pacto com o Diabo. Mas para isso, ele usa mecanismos como a ironia e o humor, ridicularizando ainda mais o seu *ethos* prévio e reforçando a sua nova imagem:

“Dans le cadre d’une scène générique donnée, le locuteur procède à la mise en place d’une image de soi qui correspond à une distribution des rôles préexistante et se fonde sur les idées reçues de l’auditoire, ou du moins sur celles qu’il lui attribue.” (Amossy, 1999: 147-148)

Teodoro-Narrador tem, de certa forma, um eficaz *ethos comique*, apesar de Peter Frances achar que este tipo de *ethos* serve “moins à renforcer l’impression de véracité ou l’autorité morale, moins à convaincre qu’à plaire” (Frances, 2000: 299).

Segundo Perelman e Tyteca, o ridículo é uma arma disponível ao orador que aspira a um distanciamento crítico, imparcial, que lhe permite “d'ébranler son argumentation, en refusant, sans raison, d'adhérer à l'une ou l'autre prémisse de son discours” (*idem*: 277). Assim sendo, ele pode usar essa arma contra si próprio, pois a ironia pode ser aplicada em qualquer tipo de argumentação (*idem*: 280). Com efeito, Teodoro-Narrador, mas também Eça de Queirós, usam a ironia como escudo no seu discurso, desarmando qualquer questionamento por parte do leitor.

3. O Discurso Indireto Livre como suporte na exposição do *ethos*

Um dos discursos que muito apoia a utilização da ironia é o Discurso Indireto Livre. Usado para, simplesmente, indicar o ponto de vista de uma personagem, este tipo de discurso permite que os acontecimentos sejam narrados em simultâneo, estando as falas das personagens inseridas dentro do discurso do narrador. Poderá ser encarado como um tipo de discurso difícil de identificar pelo seu dinamismo e complexidade, pois não há uma separação nítida entre o discurso direto e o discurso indireto. Para Carlos Lopes Reis e Ana Cristina M. Lopes, o discurso indireto livre é “um discurso híbrido, onde a voz da personagem penetra a estrutura formal do discurso do narrador, como se ambas falassem em uníssono fazendo emergir uma voz ‘dual’” (Reis e Lopes, 1994: 320). E, seguindo os mesmos autores:

“O discurso indirecto livre, ao proporcionar uma confluência de vozes, marca sempre, de forma mais ou menos difusa, a atitude do narrador face às personagens, atitude essa que pode ser de distanciamento irónico ou satírico, ou de acentuada empatia.” (Reis e Lopes, 1994: 321)

Vimo-lo já nas situações de ironia situacional. Em Eça de Queirós, segundo Maria de Lourdes A. Ferraz, o que se destaca é “a arte de pela linguagem fazer ver” (Ferraz, 2011: 215). Ele usa estratégias linguísticas e discursivas, para que “a sua linguagem não só deixe ver o que nos quer mostrar, mas nos obrigue também a sentir o que nos mostra”

(*ibidem*). E, para Eça de Queirós, o discurso indireto livre é tudo menos desconhecido como estratégia discursiva para fazer ver. Isabel Margarida Duarte, citando Guerra da Cal, aponta as razões de Eça de Queirós se sentir atraído pelo discurso indireto livre:

“Por um lado, ‘permitia libertar a frase dos detestados verbos *declarandi* e da correspondente conjunção que os completa (‘disse’ ou ‘disse que...’, etc)’; por outro, ‘aproximava a sua expressão literária dos processos da língua falada’; e permitia também que o relato se tornasse mais impessoal dando às personagens ‘uma aparente independência’; a fusão entre autor, personagem e leitor seria um efeito do DIL [Discurso Indirecto Livre] bem do agrado de Eça; por último, com a inclusão do DIL, o autor conseguia ‘aliviar e afastar a monotonia do paralelismo do diálogo.’” (Guerra da Cal *apud* Duarte, 1999: 315)

Mas como é que há discurso indireto livre na narração d’*O Mandarim*, se Narrador e Personagem principal são a mesma pessoa? A resposta poderá ser complexa e paradoxal: através da proximidade gera-se um distanciamento. Teodoro-Narrador, quer afastar o seu *ethos* do *ethos* de Teodoro-Personagem. E, para isso, ele *imita* o discurso direto que tinha no passado para expor o seu antigo *ethos*, ridicularizando-o e julgando-o, antecipando os olhos do narratário.

É comum interpretarmos o discurso indireto livre como uma reprodução do discurso real das personagens. Porém, para Martin Hummel, “não se trata bem de reprodução. A palavra *reprodução* só convém ao discurso directo. No discurso indirecto livre o narrador não reproduz o discurso real, mas *imita-o*” (Hummel, 1998: 847). O mesmo diz Isabel Margarida Duarte:

“O jogo de vários planos enunciativos de que o DIL decorre, potencia a plasticidade da linguagem, que é mimética, imita, representa uma outra (ou seja, outro ponto de vista): o da personagem a quem as palavras relatadas são atribuídas” (Duarte, 2008: 178)

O discurso indireto livre representa a linguagem das personagens, “adoptando as respectivas categorias espaciais e temporais, os idiolectos, as formas lexicais típicas [...]” (*ibidem*). E é essa adoção que alcança um grande efeito mimético no discurso indireto livre, pois observamos o uso de “exclamações, interjeições, expressões idiomáticas e

fraseológicas, interpelações e itens orientados para o alocutário, imperativos transpostos, etc [...]” (*ibidem*). E esta imitação normalmente deixa subentendido outro significado, revelando-se numa imitação irónica: “A reprodução do discurso real no discurso indirecto livre é autêntica só na aparência. Realizada pela boca do narrador, soa a falso. É ironia mesmo” (Hummel, 1998: 847). Ora se há ironia neste tipo de discurso, por parte do narrador, compreende-se que não seja nítida a existência de uma “fusão de duas vozes” no discurso indireto livre de Eça de Queirós:

“Só fala uma voz, a do narrador. Uma voz que não reproduz, mas imita o discurso real das personagens. E tem que ser assim. Se acontecesse uma simples fusão de vozes, nunca poderíamos ter efeitos irónicos. A ironia não seria possível a partir de uma mera fusão de duas vozes. Deve haver uma que predomina.” (Hummel, 1998: 848)

Por isso, vemos a necessidade e a subtilidade do distanciamento entre o *ethos* de Teodoro-Narrador e o do Teodoro-Personagem. O primeiro não quer ser confundido com o segundo. Vejamos este excerto sobre o comportamento de Teodoro-Personagem quando enriquece:

“Foi então que avistei, adiantando-se, o vulto ponderoso do meu Director-Geral: imediatamente achei-me com o dorso curvado em arco e o chapéu cumprimentador roçando as lajes. Era o hábito da dependência: os meus milhões não me tinham dado ainda a verticalidade à espinha...” (Queirós, 1992: 111)

Aqui o leitor é convidado a observar o ridículo criado em volta de Teodoro, enquanto personagem e enquanto cidadão do século XIX. Por muito que enriquecesse nunca teria o estatuto do Diretor Geral. Tal como n’*Os Maias*, n’*O Mandarin*, há “um narrador arrogante e superior que observa, quase cinicamente, mas que não tem ou não quer ter nada a ver com a realidade descrita” (Hummel, 1998: 848). Porém este narrador que observa com distanciamento, outrora cometeu aquela atitude pitoresca e é desse *ethos* que se quer distanciar. Outra ridicularização do *ethos* enquanto personagem é observada no próximo exemplo:

“Encarei com repulsão aquele reles pedaço de matéria organizada – que falava em placas de prata a um colosso de oiro! Enterrei a mão na algibeira ajoujada de milhões e tirei o meu metal: tinha setecentos e vinte!

O cocheiro bateu a anca da égua e seguiu, resmungando. Eu balbuciei:

‘Mas tenho letras!... Aqui estão! Sobre Londres! Sobre Hamburgo!...’”
(Queirós, 1992: 107)

Se, para Perelman e Tyteca, “Le ridicule est ce qui mérite d'être sanctionné par le rire” (Perelman e Tyteca, 1988: 276), para Eça de Queirós, ainda mais. Assim, refutamos a uniformidade da afirmação de Martin Hummel: “As personagens ridicularizam-se, ou seja: são ridicularizadas, pelas próprias palavras ironicamente” (Hummel, 1998: 849):

“[O Autor] Brinca e ridiculariza de tal maneira, que a objectividade, que é uma das características do discurso indirecto livre e um dos objetivos de um autor verdadeiramente realista, se torna, no caso de Eça de Queirós, meramente *formal*. No explícito é objectivo, no implícito é crítico, cínico e humorístico.” (Hummel, 1998: 849)

Este processo de distanciamento e de imitação do discurso de Teodoro-Personagem, por exemplo, não é sempre claramente visível. O discurso indirecto livre do narrador d’*O Mandarin* poderá ser pontualmente confundido com o discurso directo da própria personagem. Aliás, no entender de Isabel Margarida Duarte, o discurso indirecto livre situa-se próximo do discurso directo, tanto pelos seus “elementos gramaticais que autoriza como também à sua funcionalidade narrativa” (Duarte, 2008: 178). Existem situações n’*O Mandarin* em que o tempo verbal do discurso real não é alterado para o tempo verbal da narração: “– Não, não acredito! Céu e Inferno são concepções sociais para uso da plebe – e eu pertenço à classe média.” (Queirós, 1992: 89). O uso do Presente do Indicativo por parte do narrador, no discurso indirecto livre, poderá levar a uma interpretação ambígua, talvez desejada por Eça de Queirós, Autor-Modelo. Parece-nos que ele está a afirmar que no momento que narra a história, não acredita em Deus e no Diabo. Porém, isso seria claramente errado, visto que, no final do romance Teodoro-Narrador deixa a sua herança a Satanás, indiciando que, durante a narração, passara a acreditar no Céu e no Inferno: “Tenho o meu testamento feito. Nele lego os meus milhões ao Demónio; pertencem-lhe; ele que os reclame e que os reparta...” (*idem*: 191). O que o narrador faz, e que já foi afirmado neste estudo, é imitar o discurso de Teodoro-Personagem ao ponto de

ilusoriamente parecerem possuir a mesma opinião e o mesmo *ethos* em tempo real. Este é apenas mais um exemplo da ironia situacional presente n’*O Mandarim*: Teodoro-Personagem, que não acreditava nem no Céu, nem no Inferno, viu-se envolvido na guerra entre eles. Teodoro-Narrador, que expõe o *ethos* arrogante e cético enquanto protagonista, salvaguarda o seu *ethos* ponderado e positivo.

Não seria prudente afirmar que Teodoro só se conscientizou no momento que decide relatar a sua história, esse processo foi-se realizando ao longo da sua experiência vivida. Então, podemos dizer paradoxalmente, que há mais proximidade no distanciamento entre Teodoro-Narrador e Teodoro-Personagem, do que imaginamos. Aliás, o que acontece n’*O Mandarim* acontece também n’*Os Maias*: o narrador parece gostar de deixar o leitor na dúvida. Segundo Martin Hummel (1998: 849), o narrador d’*Os Maias* nem sempre clarifica se partilha da mesma opinião das personagens. N’*O Mandarim* isso acontece ainda mais flagrantemente, pois o narrador narra na primeira pessoa. Há certos momentos em que a dúvida cresce, se ambos (narrador e personagem) parecerem partilhar a mesma perspectiva:

“Oh tortura engenhosa! Tortura realmente chinesa! Não podia levar à boca um pedaço de pão sem imaginar imediatamente o bando faminto de criancinhas, a descendência de Ti-Chin-Fú, penando, como passarinhos implumes que abrem debalde o bico e piam em ninho abandonado [...]” (Queirós, 1992: 123)

O uso do discurso indireto livre torna mais evidente a alteração do *ethos* do narrador-personagem. Mas, Teodoro-Personagem ainda terá muito que percorrer para atingir essa evolução ética. Após *imitar* o discurso direto de Teodoro-Personagem, onde parece haver uma concordância em ambos os *ethè*, Teodoro-Narrador, revela nas páginas seguintes o desprezo que o protagonista sentia por Ti-Chin-Fú. É através do discurso indireto livre que é dado a conhecer ao leitor o pensamento do antigo amanuense. O seu *ethos* ainda não se tinha modificado totalmente, continuando corrompido:

“[...] mas, quando eu nesse dia entrei a visitar a minha hospeda divina, o que vi [...] não foi a Rainha da Graça, loira, na sua túnica azul – foi o velho malandro com o seu olho oblíquo e o seu papagaio nos braços! Era a *ele*, ao lado do seu bigode tártaro, à sua pança cor de oca, que todo um sacerdócio

recamado de oiro estava oferecendo, ao rancor do órgão, a Eternidade dos louvores!...” (Queirós, 1992: 126-127)

Vemos que Eça de Queirós brinca com o dualismo deste Narrador-Personagem. Apesar de serem a mesma pessoa, é dado ao Narrador a possibilidade de trocar do seu antigo *ethos* para reforçar, de forma positiva, a *imagem de si* durante a narração. E nada melhor do que a *imitação* do ridículo e da perspectiva que tinha enquanto Personagem.

4. O Discurso Indireto como discurso base da *presença* do *ethos*

O discurso indireto é o discurso menos mimético em relação ao discurso das personagens. Segundo Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes:

“O narrador não abdica do seu estatuto de sujeito da enunciação: selecciona, resume e interpreta a fala e/ou os pensamentos das personagens, operando uma série de conversões a nível dos tempos verbais, da categoria linguística de pessoa e das locuções adverbiais de tempo e de lugar.” (Reis e Lopes, 1994: 320)

Segundo Peter France, “Pour l' *éthos* du conteur (et peut-être de l'orateur) il semble bien que le texte compte moins que la *présence*, qui est à la fois physique et morale” (France, 1997: 295). N' *O Mandarin*, a *presença* só pode ser através do texto. Mas o narrador relata a sua história como se fosse um contador oral de histórias fantásticas. A sua *presença* pode não ser física, mas é detetada no discurso indireto com várias marcas da oralidade.

Para Perelman, “A *presença* actua de maneira directa sobre a nossa sensibilidade” e as “técnicas de apresentação, criadoras de *presença*, são sobretudo essenciais quando se trata de evocar realidades afastadas no tempo e no espaço” (Perelman, 1993: 55). À semelhança do que se aplica em tribunal, onde colocam, por exemplo, a família da vítima de um crime para sensibilizar o júri, n' *O Mandarin*, o narrador coloca-se a si próprio

como sujeito de julgamento para sensibilizar o narratário. É o seu *ethos* atual que deve ser julgado, tendo como base de observação o antigo *ethos*.

Para Aristóteles, existem três causas que tornam os oradores persuasivos: são elas a prudência, a virtude e a benevolência:

“Quando os oradores recorrem à mentira nas coisas que dizem ou sobre aquelas que dão conselhos, fazem-no por todas essas causas ou por algumas delas. Ou é por falta de prudência que emitem opiniões erradas, ou então, embora dando uma opinião correta, não dizem o que pensam por malícia [...]” (Aristóteles, 2005: 160)

Se Teodoro-Personagem não tem nenhuma destas virtudes, já Teodoro-Narrador tenta passar a ideia de que as possui. E só com o contacto com o narratário, é que esta tentativa é visível. Beatriz Berrini comenta sobre a proximidade do narrador com o narratário, através do discurso indireto, no final da narração:

“[O narrador] Adota o singular, numa interpelação diecta e íntima: a expressão ‘ó leitor’ aparece, antecedida do ‘tu’.

Tu é o tratamento mais íntimo da língua portuguesa e supõe uma situação narrativa de familiaridade: o *eu* do narrador e o *eu* do leitor, um frente ao outro. Quem acompanhou Teodoro no seu percurso vital, de homem pobre que se transformara em milionário graças a um crime, é, de facto, um companheiro de muitos momentos de leitura. A intimidade impõe-se.” (Berrini, 1992: 61-62)

Teodoro-Narrador não impõe só a proximidade com o narratário, ele impõe a sua *presença* moral e, conforme já dito, julga e condena o seu antigo carácter através da ironia, do ridículo e da observação dramática: “– Amigos, conheci o remorso colossal de ter arruinado um império!”. Porém, não devemos deixar de chamar a atenção para o exagero que há em volta desta e de outras afirmações do narrador que poderão dar a ideia de um discurso forçado, dogmático, pretensioso e falso: um *ethos* especificamente visado. As exclamações e interjeições traduzem o seu estado emocional.

Para Beatriz Berrini:

“Ao escrever as suas memórias [Teodoro-Narrador] tem já experiência da humanidade que os anos vividos na mediocridade e na opulência lhe deram. Tal vivência e maturidade, entretanto, não transparecem no texto que narra o início das suas aventuras, como se ainda não tivesse vivido e a sua narração fosse contemporânea dos factos narrados” (Berrini, 1992: 63)

Será assim? Como tentámos demonstrar, nem sempre. Na nossa perspetiva, o narrador opta por este tipo de narração como técnica da sua apresentação enquanto indivíduo experienciador ao leitor. Ele tem pleno controlo sobre o texto e decide redigi-lo desta forma. É certo que há uma ordem cronológica que observamos, através do discurso indireto, dos acontecimentos dos factos. Teodoro-Narrador narra a sua existência antes da herança, mas não recua muito atrás no tempo. O narratário só o conhece momentos antes do seu “crime”, talvez porque não seria necessário tal retrocesso para mostrar o *ethos* inicial. O carácter do amanuense iria revelar-se ao longo da narrativa:

“A narrativa é cronológica, porém tem início com Teodoro já adulto. Uma indiscutível distância temporal – e não só: de vivências também – separa o seu relato atual, o momento da enunciação, dos acontecimentos narrados que constituem o enunciado. Assim, o Teodoro presente no início chega a ser quase uma terceira pessoa, no sentido que o narrador a vê com muita objetividade, chegando mesmo a torna-la ingénua e risível.” (Berrini, 1992: 62)

Teodoro, não explora muito o seu passado, nem mesmo o seu sobrenome (inexistente), pois basta-nos saber que ele é o *Enguiço*. No passado não saía dos recursos medianos de vida da classe média baixa e quando saiu, voltou a ver-se “enguiçado” com os sabores que a riqueza lhe ofereceu. Teodoro-Personagem passou a ser “perseguido” por uma “população invejosa” (Queirós, 1992: 125):

“Enfim, reconhecendo que a Consciência era dentro em mim como uma serpente irritada – decidi explorar o auxílio d’Aquele que dizem ser superior à Consciência porque dispões de Graça.

Infelizmente eu não acreditava n’Ele...Recorri pois à minha antiga divindade particular, ao meu dilecto ídolo, padroeira da minha família, Nossa Senhora das Dores.” (Queirós, 1992: 125)

Mas, a nosso ver, a ironia e a exposição do *ethos* contraditório é claramente visível: desde o início e claramente através do discurso indireto livre. E a ironia, esta figura do

ridículo com que o narrador marca a sua *presença*, conquista a aderência do narratário e improvisa um *ethos* mais alternativo, ainda que não definido.

Por vezes, quase que confundimos o narrador com Eça de Queirós. Por exemplo, Teodoro não só lê Balzac, como cita Flaubert: “Conheci o enjoo dos paquetes, a monotonia das ruínas, a melancolia das multidões desconhecidas, as desilusões do *boulevard*: e o meu mal interior ia crescendo¹⁴” (*idem*: 127). Este ponto positivo, em Teodoro, acaba por reforçar o seu *ethos* e credibilizá-lo ainda mais aos olhos do narratário.

Tal como a ironia, o simples relato ajuda o leitor a compreender a mudança de caráter do protagonista. É o remorso que o leva a mudar, progressivamente, a sua atitude perante os milhões que tinha recebido:

“Quando voltei à Travessa da Conceição, as janelas do meu quarto estavam fechadas, e a vela expirava, com fogachos lívidos, no castiçal de latão. Então, ao chegar junto à cama, vi isso: estirada de través, sobre a coberta, jazia uma figura bojuda de Mandarin fulminado, vestida de seda amarela, com um grande rabicho solto, entre os braços, como morto também, tinha um papagaio de papel!” (Queirós, 1992: 111)

É também a voz da Consciência que intimida Teodoro e é ela que se funde com ele em determinados pontos da narrativa, até ele se tornar na própria Consciência. Porém, algo que é curioso no *ethos* de Teodoro-Narrador é que ele, mesmo mostrando que está arrependido e que sofre pelo crime que cometeu, nunca abandona verdadeiramente os milhões herdados. Ele de próprio informa o leitor, que chegou a voltar a fazer a vida de simples amanuense:

“Abandonei o palacete ao Loreto, a existência de Nababo. Fui, com uma quinzena coçada, realugar o meu quarto na casa da Madame Marques: e voltei à Repartição, de espinhaço curvo, a implorar os meus vinte mil réis mensais, e a minha doce pena de amanuense!...” (Queirós, 1992: 189)

¹⁴ “Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, l’étourdissement des paysages et des ruines, l’amertume des sympathies interrompues” (Flaubert, 1989: 450).

Mas, vendo que era desprezado e tido como um falhado, tinha voltado à sua vida rica, agora fingida de alegria:

“Mas um sofrimento maior veio amargurar os meus dias. Julgando-me arruinado, – todos aqueles, que a minha opulência humilhara, cobriram-me de ofensas, como se alastra de lixo uma estátua derrubada de príncipe decaído. Os jornais, num triunfo de ironia, achincalharam a minha miséria. A aristocracia, que balbuciara adulações aos pés do Nababo, ordenava agora aos seus cocheiros que atropelassem nas ruas o corpo encolhido do plumitivo de Secretaria. O clero, que eu enriquecera, acusava-me de *feiticeiro*; o povo atirou-me pedras; e a Madame Marques, quando eu me queixava humildemente da dureza granítica dos bifés, – plantava as duas mãos à cinta, e gritava:

– Olha o enguiço! Então o que você quer mais? Aguenta! Olha o pelintra!...

[...] Então, indignado, um dia subitamente reentrei com estrondo no meu palacete de luxo.” (Queirós, 1992: 189)

Neste discurso indireto, intercalado com o discurso indireto livre e com o discurso direto, é dado ao narratário uma tentativa de explicação pelo seu regresso à vida milionária: foi vítima da sociedade do século XIX. Uma vez mais, pela última vez, Teodoro é vítima. Apesar de haver uma luta interior da consciência, Teodoro, mesmo na qualidade de narrador, continua a revelar uma falta de maturidade: vive de aparências. Ele acaba por ficar com a herança herdada por meio de um crime, não se desfazendo dela definitivamente. Esta escolha prova que o protagonista preferiu a riqueza e os dramas que ela acarretou, ao anonimato e à consciência tranquila. É a ambiguidade interior de Teodoro que coloca o seu *ethos* em causa, expondo a sua superficialidade e a sua instabilidade frente aos seus infortúnios. Na sua ingenuidade, tenta justificar a sua decisão, culpando terceiros. Porém, parece ser sincero quando se mostra arrependido, apenas não teve capacidade emocional para lidar com a culpa: “Desde então uma saciedade enervante mantém-me semanas inteiras num sofá, mudo e soturno, pensando na felicidade do *não ser*...” (Queirós, 1992: 189).

Infeliz e rico, Teodoro ensina o que não pratica. A única solução parece ser nunca ceder à tentação de matar o Mandarim. Ainda quando infeliz e de baixa classe média.

É nesta ambiguidade ingénua que, por vezes, parece-nos surgir a *presença* do próprio autor. Ele cria Teodoro-Narrador, deixa-o contar a sua experiência enquanto personagem e ridicularizar o seu antigo carácter, estando em certos momentos mais envolvido no texto. No excerto: “[...] nenhum Mandarim ficaria vivo, se tu, tão facilmente como eu, o pudesses suprimir e herdar-lhe os milhões [...]” quase que somos assombrados pelo próprio Eça de Queirós através da voz do narrador. O “tu” poderá ser interpretado como o Homem cuja “prática da vida tem por única direção a conveniência” e que vive em “absoluta indiferença de cima a baixo!” (Queirós, 1979: III, 959). E, se o leitor tiver “bom senso” não cairá no mesmo erro que Teodoro.

5. O Carácter do Idoso

Conforme vimos no Capítulo I, Teodoro, enquanto personagem tinha um determinado *ethos* aristotélico que o distinguia do Teodoro-Narrador. Ao longo da sua vivência experienciada, Teodoro começa a modificar certos comportamentos e a adquirir novas perspetivas quanto a certos acontecimentos que se dá no romance queirosiano. O que está na origem desta mudança de comportamento? A experiência e com ele a idade, pois todos somos submetidos a um processo de modificação ao nível da personalidade enquanto envelhecemos. Para Aristóteles:

“Os idosos, pelo contrário, e os que já passaram a flor da idade, possuem caracteres, que, na sua maior parte, são pouco mais ou menos os opostos daqueles. O facto de terem vivido muitos anos, de terem sido enganados e cometido faltas em diversas ocasiões [...] em tudo avançam com cautela e em tudo dizem menos do que convém.” (Aristóteles, 2005: 195-196)

E é aqui que achamos pertinente fazer uma comparação deste narrador, com o próprio criador. Eça de Queirós, também faz uma reflexão sobre a sua ingenuidade juvenil em *Uma Campanha Alegre*, coletânea de folhetins escritos por este autor em *As Farpas*. Esta coletânea constitui uma crítica à vida social e política abrangendo assuntos como a

religião, o jornalismo e a literatura da época. Na *Advertência* desta compilação, encontramos um Eça conformado e desiludido com a sociedade que, há vinte anos atrás, julgava poder ser salva. A ingenuidade da juventude, tal como ele admite sarcasticamente, quando era crente na regeneração dos pensamentos, foi afinal inútil:

“Vinte anos são passados; – e hoje releio estas páginas amarelecidas das FARPAS. Que encontro nelas? Um riso tumultuoso, lançado estridentemente através de uma sociedade com seu comentário único e crítica suprema.” (Queirós, 1979: III, 957)

Nesta advertência, nota-se o conflito entre o *ethos* do jovem Eça e o *ethos* de um Eça mais velho. Tal como Aristóteles prevê na *Retórica* (2005: 194), o jovem tem bom caráter, é confiante, otimista, impulsivo e vive esperançoso. Estas são as características de um Eça que, com os seus vinte e tal anos, aspirava a uma mudança que julgava ser possível a partir do aviso e da denúncia dos maus hábitos portugueses. O pessimismo era visível, mas o otimismo e a confiança em mudar mentalidades também, “A mocidade tem destas esplêndidas confianças” (Queirós, 1979: II, 957). De facto, esta foi a educação que Eça de Queirós adquiriu na sua juventude. Maravilhado com os discursos de Antero de Quental, seguiu sempre o seu mentor:

“Em Coimbra, uma noite, noite macia de Abril e Maio, atravessando lentamente com as minhas *sebentas* na algibeira o Largo da Feira, avistei sobre as escadarias da Sé Nova, romanticamente batidas pela lua, que nesses tempos era romântica, um homem de pé, que improvisava. [...] Parei, seduzido, com a impressão que não era aquele um repentista picaresco ou amavioso, como os vates do antiquíssimo século XVIII – mas um bardo, um bardo dos tempos novos, despertando almas, anunciando verdades. [...] Então, perante este Céu onde escravos eram mais gloriosamente acolhidos que os doutores, destracei a capa, também me sentei num degrau, quase aos pés de Antero que improvisava, a escutar, num enlevo, como um discípulo. E para sempre me conservei na vida.” (Queirós, 1979: 1541)

Vinte anos mais tarde, ao reler as suas farpas, Eça encontra “um riso desabalado – mas escassamente uma verdade adquirida, uma conclusão de experiência e de saber...” (Queirós, 1979: II, 957). Ou seja, tudo o que outrora pensara poder mudar no futuro, tinha ficado estagnado no passado: Portugal continuava a ser um país de maus costumes, de

maus hábitos e de mau caráter. E é neste sentimento pessimista e conformado, na pele de um «vencido da vida», que vimos emergir o caráter do idoso de Aristóteles: "Para um homem, o ser vencido ou derrotado na vida depende, não da realidade aparente a que chegou – mas do ideal íntimo a que aspirava" (Queirós, 1929: 211). Eça de Queirós, já passara a flor da idade e, devido às decepções da sua vida literária, adquiriu um caráter pessimista, um “mau caráter”, que, segundo Aristóteles, não corresponde à falta de ética por parte do indivíduo, mas sim ao pessimismo, “ter mau caráter, consiste em supor sempre o pior de tudo” (Aristóteles, 2005: 196). O Eça mais maduro, “O Último Eça”, também possui algo que Aristóteles descreve como característica do caráter do idoso, nomeadamente, o desprezo pela opinião pública sobre a sua pessoa e sobre a sua arte: “Os velhos são mais impúdicos do que púdicos; e porque não têm na mesma consideração o belo e o conveniente, não fazem grande caso da opinião pública.” (*ibidem*). No entanto, para Castelo Branco Chaves, duas das características positivas de Eça de Queirós, para além da honestidade, eram a serenidade e o autodomínio. Segundo Chaves, mesmo quando instigava a verdade, Eça nunca fora excessivo. Citando uma passagem da *Correspondência*, Chaves afirma que

“Eça impôs-se como regra ‘que nunca se devia adorar nada em extasis, que nunca se devia amaldiçoar nada em cólera – mas que se devia sempre *explicar* tudo, tranqüilamente...’ [...] E assim, a serenidade que lhe possibilitou a tolerância e o radical equilíbrio a que nos referimos o conduziu ao auto-domínio, como homem e como artista.” (Chaves, 1937: 17)

O Mandarim pode ser visto como um bom exemplo da despreocupação de Eça para com a sua rotulação literária até então, o realismo-naturalismo. Ao colocar a fantasia lado a lado com o racionalismo, o autor dá-nos a conhecer uma outra fase da sua escrita. No “A propos du «Mandarim»”, chega a falar sobre a necessidade de resgate da imaginação e da perda de influência do naturalismo como movimento literário. No entanto, o escritor também afirma, que, apesar de estar mais distante da corrente literária da sua época pelo seu teor fantástico, a sua obra caracteriza fielmente a tendência natural do espírito português por pertencer ao sonho e não à realidade e por ser uma obra inventada, e, não, observada (Eça, 1992: 197). Vemos, então, um Eça eclético, que não se preocupa em ser “púdico”, respeitador de uma só vertente (a mais realista) e não se mostra consternado

com a crítica “impúdica” que poderá receber por se afastar do movimento a que esteve sempre ligado.

Também Teodoro-Narrador possui características do Caráter do Idoso, não há dúvida. O narrador d’*O Mandarim* ridiculariza e tenta afastar o seu *ethos* positivo do *ethos* de Teodoro-Personagem. Ele próprio torna-se num pessimista, tal como Eça de Queirós, pois conhece o leitor, “criatura improvisada por Deus, obra má de má argila” (Queirós, 1992: 191): é seu semelhante e poderá pois cair também no erro da tentação. Se há um discurso apocalíptico no final deste romance, com elevada carga negativa, resta uma certa esperança. A esperança de que, ao ler o seu testemunho, o leitor fuja das investidas retóricas do Diabo. Mas a imaturidade está sempre presente, até quando se sente a morrer. Teodoro-Narrador parece-nos mais púdico que Eça de Queirós. Se há uma crescente indiferença da opinião pública por parte do idoso, o mesmo não acontece com Teodoro, pois preocupa-se sempre com a *imagem de si*, mesmo quando assume o papel de narrador. Talvez ele apenas denuncie e ridicularize o *ethos* de Teodoro-Personagem, com o intuito de reforçar positivamente a sua imagem. A sua decisão final põe em causa toda a imagem que tentou construir ao longo da sua narrativa e compromete o seu *ethos*. Tal como já vimos neste estudo, o narrador denuncia a sua imaturidade quando não tem capacidade para lidar com o anonimato. É certo que o fantasma de Ti-Chin-Fú não o abandonou quando ele decidiu voltar à sua vida antiga, mas isso significa apenas que o mal é definido depois de praticado: ele assassinou um homem e nunca mais teria paz de espírito, sendo rico ou pobre.

Algumas Considerações Finais

“Mas, se puder matar o Mandarin, mate-o, ainda que o Eça de Q. lhe diga que não. Prefiro a opinião de Hipólito Castille, há 26 anos: Ma foi, je crois que je tuerei bien le mandarin.”

Camilo Castelo Branco, Cartas Dispersas

Em 2002, nas atas do Colóquio Internacional: *Ethos et pathos: Le statut du sujet rhétorique*, Eugene Garver faz uma reflexão conclusiva sobre o *ethos* na Retórica:

“[...] j’ai soutenu qu’un *èthos* de cette sorte est la condition de l’identité personnelle. L’homme libre se distingue de l’esclave rationnel per le fait qu’il prend les choses personnellement.” (Garver, 2000: 33)

A nossa observação, neste estudo, vai ao encontro desta mesma conclusão. De facto, o *ethos* implica uma reflexão radical sobre a identidade pessoal do orador ou daquele que fala com intuito argumentativo. E, de forma mais ou menos subtil, Eça de Queirós, n’*O Mandarin*, procura denunciar a identidade pessoal do cidadão português do século XIX que é caracterizada pela falta de moralidade: sendo dúbio no carácter alternativo, é mandar sobre o carácter decadente.

O contexto narrativo d’*O Mandarin* não só foi construído para dar uma lição moral ao leitor, como também para demonstrar que o Ser Humano é corrompível por natureza e que não há salvação possível para ele. Esta hipérbole parece sair daquelas observações apocalípticas de Teodoro-Narrador. No entanto, é Eça de Queirós que o afirma ao longo da sua obra literária. Para o demonstrar, o autor, neste romance, desviou-se da estética Realista/Naturalista (apesar de a vermos em certos momentos do romance) e introduziu personagens bíblicas e sobrenaturais: o Diabo e Deus (ainda que Ele não surja diretamente

como voz narrativa, a não ser, no Prólogo, em voz plural). Assim, chegaria mais depressa ao leitor português, escrevendo um romance com um ambiente diferente do habitual, próximo, ainda que distinto, do romance policial. O que é certo, é que não foi a única vez que Eça de Queirós escreveu uma narrativa onde há um assassinato. Lembramos então a história d’*O Tesouro* (1902). Neste conto, Eça também explorou as profundezas da inveja, ganância e malícia humanas: três irmãos matam-se uns aos outros para ficarem com um tesouro que encontraram na floresta. O tesouro aparece ali misteriosamente, como se também fosse uma armadilha do Diabo. Curiosamente, o Diabo n’*O Mandarin* também faz uma observação interessante sobre assassinio familiar, nomeadamente, parricídio:

“[...] há vinhos da Borgonha, como por exemplo, o *Romanée-Conti* de 58 e o *Chambertin* de 61, que custam, cada garrafa, de dez a onze mil réis; e quem bebe o primeiro cálice, não hesitará, para beber o segundo, em assassinar o seu pai...” (Queirós, 1992: 91).

Os *ethé* dos três irmãos também estavam corrompidos e acabaram por morrer pela ganância, infiéis à sua fraternidade. Fica intacto somente o tesouro:

“Anoiteceu. Dois corvos de entre o bando que grasnava, além nos silvados, já tinham pousado sobre o corpo de Guannes. A fonte, cantando, lavava o outro morto. Meio enterrada na erva, toda a face de Rui se tornara negra. Uma estrelinha tremeluzia no céu.

O tesouro ainda lá está, na mata de Roquelanes.” (Queirós, 1979: I, 767)

Repete-se a prova de que o Homem, dominado pela força do poder, não olha a meios para atingir os fins, como Teodoro-Narrador justifica n’*O Mandarin*, este flagelo dá-se pela criação de “má argila”, que contraria os “bens nascidos” ou que marca os “presentes de Deus”. A indeterminação do *ethos* instala-se até no último parágrafo, entre um Paraíso sem conhecimento, e um conhecimento sem Paraíso.

O Mandarin não é uma obra menor de Eça, tão pouco uma obra que deva ser ignorada pela História Literária e este estudo revelou-se importante, cremos, para essa perspectiva. Muitas são as observações e conclusões quanto à importância do *ethos* no discurso retórico das personagens d’*O Mandarin* e a sua relação com a opinião de Eça de Queirós sobre a Humanidade e a retórica específica da Literatura. Eça pergunta neste

romance até que ponto adquirimos consciência enquanto seres humanos? Serás tu capaz de tocar a campainha e matar o Mandarin? Mas destaca-se uma observação adicional: como é que a retórica literária pode contribuir para esta questão ética? Para Eça de Queirós, a resposta poderá estar na experiência do sofrimento. Teodoro, após tocar a campainha, experienciou sofrimento psicológico: começou a ser perseguido por um fantasma, a ser acompanhado pelo Diabo, foi expulso de uma aldeia chinesa e arrasado pela opinião pública quando quis voltar à vida humilde. Só com o sofrimento, foi capaz de atingir a consciência. Mas quanta dessa consciência de Teodoro imaginado por Eça de Queirós pode ser perceptível para o leitor visado por Eça? Notamos que para além do carácter retórico, *O Mandarin* possui reflexões éticas que colam a Literatura à filosofia e à psicologia. Esta confluência poderá ser melhor explorada em futuros estudos académicos, ainda que José Régio discorde, acentuando a autonomia da Arte:

“Fracos psicólogos (eles me continuem a perdoar, se é que não abuso) são os que julgam grande psicólogo ao Eça: Confundem o seu extraordinário talento de criador de sínteses caricaturais, – esse, verdadeiramente a par de quantos, no género, o mundo tem celebrizado – com o génio dos grandes criadores de almas. E ainda fundem o dom de evocador dos instintos primários, que também Eça possuiu em subido grau, com o animador dos mais ricos e complexos estados da vida psíquica.” (Régio, 2002: 62)

Eça de Queirós poderá não descrever em detalhe a psicologia das suas personagens, mas, na nossa perspetiva, tem a capacidade de persuadir, porque com pouco retrata muito. O autor deixa vestígios da personalidade e do carácter das personagens à medida que a narrativa avança e cabe ao Leitor Modelo jogar com o Autor-Modelo (o que nos resta de Eça). A polifonia é aqui retórica de uma ética aberta, como ele também concebeu a arte. Não há exceções n’*O Mandarin*: Teodoro não revela um *ethos* dualista no início da narração, ele revela-o ao longo dela, havendo um contraste entre os caracteres passados e os caracteres presentes. Esta ambiguidade desenha-se com pistas dispersas deixadas por Eça, na esperança que o leitor as interprete corretamente. A personalidade e o *ethos* do Diabo também não são descritos ao pormenor, até à exaustão, tão pouco se mostram concentrados numa só passagem. Com efeito, este estudo revelou-se vantajoso, quanto mais não seja para nós, pois conseguimos observar que (mesmo num romance curto), no

que diz respeito à personalidade e ao caráter das suas personagens, há um Eça em que a Literatura não prescinde de um Leitor que a compreenda na sua pluralidade de funções, poética, mas também ética.

No que se restringe ao *ethos* na retórica d’*O Mandarin*, retiramos, então, várias ilações. No capítulo I. Entre o Bem e o Mal foram analisadas várias facetas do *ethos* (ou a falta dele) de Teodoro-Personagem. Reconhecemos então que:

- 1) O *ethos* retórico de Teodoro-Personagem pode ser interpretado por duas visões de raízes distintas: uma católica e outra filosófica. Teodoro-Personagem comete os Sete Pecados Capitais, desenvolvidos por vários doutos da Igreja Católica (incluindo São Tomás de Aquino) e adaptados na Literatura, como por exemplo, *Na Divina Comédia* de Dante. Teodoro-Personagem revela, assim, mau caráter (*ethos*), ficando carente de credibilidade aos olhos de um cristão. Já segundo Aristóteles, Teodoro-Personagem não terá mau *ethos*, apenas possui a imaturidade própria de idade. Age impulsivamente sem pensar nos intervalos das decisões. Esta dicotomia vai manter-se até ao final, propondo ou discutindo um pecado original, que não vimos tratado em nenhum ensaio sobre a obra.
- 2) Teodoro-Personagem tenta convencer um auditório universal. Noção cunhada por Perelman & Olbrechts-Tyteca, caracteriza um género específico de discurso: o discurso filosófico. O auditório universal é construído para responder à questão: “Comment se représentera-t-on les auditoires auxquels est dévolu le rôle normatif permettant de décider du caractère convaincant d’une argumentation?” (Perelman e Tyteca, 1988: 39. O protagonista chega mesmo a deliberar consigo próprio (deliberação íntima com a Consciência) que, para os ensaístas, é uma incarnação do auditório universal. Vendo que os seus argumentos são inválidos, decide partir para a China, com o objetivo de sossegar a Consciência. No entanto,

viajando contrariado, falha redondamente, provando que não é dotado de boa retórica, nem de bom *ethos*. A questão do auditório é fundamental, em Eça de Queirós, a nosso ver, pois repõe a questão da reforma social que vai da geração de 70 aos Vencidos da Vida.

- 3) Por viver constantemente entre o Sonho e a Realidade e em negação, Teodoro-Personagem afasta a possibilidade de ter sido enganado pelo Diabo e continua o seu caminho de forma hipócrita. Um ateu que reza a uma Santa revela uma grande falta de credibilidade e uma má *imagem de si*. Na continuidade dos pontos anteriores, Eça de Queirós coloca a legitimidade da Literatura: mostrar ou demonstrar são eficazes quando uma sociedade não quer ou não pode mudar?
- 4) Teodoro-Personagem é o próprio produto da Sociedade do Século XIX, ainda que não o queira admitir. Ele possui o comportamento típico do cidadão português que Eça de Queirós descreve ao longo da sua obra ficcional e testemunhal. É desprovido de *ethos* e de moralidade. A personagem principal move-se pela ganância e pelo poder, mesmo quando apresenta uma certa ingenuidade. É um *ethos* contraditório, com um *logos* e um *pathos* também contraditórios. Dessa proximidade entre Teodoro e o português advém uma fatalidade do *ethos* incoerente, mas também a simpatia por ele.

N’*O Mandarin*, o Diabo é a personagem mais habilitada para convencer um ouvinte. E n’*O Mandarin*, ele convence Teodoro-Personagem. Dotado de grande capacidade retórica, O Diabo surge, neste romance, com o objetivo de convencer Teodoro-Personagem a tocar numa campanha e assassinar um velho chinês. O seu *ethos* é modificado e reforçado positivamente para que isso aconteça. No Capítulo II. O *Ethos* do Mal reconhecemos que:

- 1) O Diabo, figura altamente controversa, apresenta um *ethos* prévio. E para contrariar qualquer rejeição por parte de Teodoro (mesmo sendo um ateu), Satanás disfarça-se de *gentleman* do Século XIX. A capacidade metamorfótica do Diabo e o seu discurso retoricamente tentador adotam um *ethos* positivo aos olhos de Teodoro. O *ethos* prévio do Diabo é desconfiável e suspeito. Mas tornou-se num instrumento imprescindível na eliminação de aspetos negativos e no reforço de características positivas de Satanás. O *ethos* prévio torna-se assim, um suporte para o *ethos* discursivo. O ponto de vista retórico parece-nos o que mais se adequava à valorização do romance por ser menosprezado pela crítica queirosiana: para a Retórica à questão da verdade, sobrepõe-se a questão da verossimilhança e dos artifícios de persuasão.
- 2) O Diabo adota o *ethos tematizado* e o *ethos projectado* proposto por Marcelo Dascal (1999). A imagem que Satanás manipula num jogo entre o *explícito/implícito* é crucial para o convencimento de Teodoro-Personagem. A questão central n’*O Mandarin* é, a nosso ver, a da funcionalidade múltipla do discurso. Todo o discurso, mesmo o literário, é retórico, porque quer ser persuasivo.
- 3) O nível retórico do Diabo é capaz de revelar todos os seus atributos discursivos. Expondo todos os seus conhecimentos e também os seus juízos de valor, Satanás alerta Teodoro-Personagem para a sua conscientização moral: Deus é um tirano, o Diabo um libertador. Ele vende a imagem de cavalheiro injustiçado, provando que um orador não necessita de demonstrar um *ethos* genuíno. É a presença física e a representação linguística que contam para um bom convencimento de uma alma fraca como a de Teodoro. Todavia, é necessário, como vimos, ver no texto uma tensão entre persuadir e convencer.

- 4) O Diabo tem uma ligação muito forte com Teodoro-Personagem, chegando mesmo a verificar-se uma confusão de duas vozes. Satanás está por detrás de toda a corrupção do *ethos* de Teodoro. O Diabo d'*O Mandarin* revela ter pontos em comum com Mefistófeles do *Fausto* de Goethe, quando segue Fausto, após o pacto com o velho médico. Mas ao contrário dele, o Diabo queirosiano não parece ter perdido a alma que adquiriu: Teodoro adotou o mesmo *ethos* dissimulado, mas um estudo de algumas relações intertextuais (Goethe, Balzac, Zola, etc) é fundamental para perceber a originalidade de Eça de Queirós.

Teodoro-Narrador surge após esta atribulada aventura entre o Bem e o Mal: ele é produto da sua desagradável experiência. Eça de Queirós cria-o para denunciar os erros passados, e dá-lhe poder irónico e de *presença*. Em certos momentos, parece que pressentimos a presença do autor. Este, divertido e descansado no momento da escrita, vai denunciando a falta de ética de Teodoro-Personagem através da voz de Teodoro-Narrador. No capítulo III, observamos que:

- 1) Teodoro-Narrador é uma figura criada pelo autor para dar voz à sua experiência assombrosamente peculiar. Servindo-nos da terminologia de Umberto Eco e dos seus *Seis Passeios nos Bosques da Ficção* (1994), fizemos uma distinção entre Autor Modelo e Autor Empírico e entre Leitor Modelo e Leitor Empírico. Assim, não só se concluiu o tipo de Autor e de Leitor que Eça de Queirós espera na sua narrativa, como também se tornou mais explícita a complexidade do Narrador (Teodoro) e do autor (Eça de Queirós).
- 2) Teodoro-Narrador usa a ironia como arma retórica contra Teodoro-Personagem. Ele expõe o ridículo do personagem com o objetivo de se afastar do seu *ethos* antigo e valorizar o *ethos* mais atual. Com isto, ele espera conquistar a confiança do narratário e, com isso, evitar que mais

leitores de *in-fólios* suspeitos caíam no discurso retórico do Diabo. O papel do ridículo na argumentação de Teodoro-Narrador é corroborado por Perelman e Tyteca (1988). Para os ensaístas, o ridículo é um tipo de argumentação e serve para desarmar qualquer sublevação por parte do auditório. No entanto, Teodoro-Narrador vai mais longe, ele não ridiculariza o seu leitor. O narrador ridiculariza a personagem principal, para desarmar qualquer questionamento por parte do narratário. Fá-lo através da ironia e do sarcasmo e da exposição da imagem de Teodoro-Personagem. Cremos que a variedade das funções da ironia n' *O Mandarin* prova e serve o caráter maior desta obra de Eça de Queirós.

- 3) Como suporte para a ridicularização irónica de Teodoro-Personagem estão o Discurso Indireto Livre e o Discurso Indireto. Discursos exclusivos ao Narrador tornam-se assim essenciais para a persuasão do narratário. Teodoro-Narrador nem sempre usa a ironia como único veículo de exposição do *ethos* de Teodoro-Personagem. Ele também usufrui do relato (um pouco exagerado) centrado na oscilação entre vergonha e culpa, sem nunca se assumir como responsável e, por isso, culpado. Uma retórica de vítima dominante no discurso de Teodoro (Personagem e Narrador) denuncia a ineficácia do seu discurso, mas acentua a verossimilhança.
- 4) Teodoro-Narrador possuiria aquilo que Aristóteles chama de Caráter do Idoso, contrastando com o Caráter do Jovem de Teodoro-Personagem. No entanto, continua a existir uma certa imaturidade no *ethos* de Teodoro-Narrador. Ele age sempre de acordo com a sociedade em que está inserido, mesmo que isso o faça infeliz. Prefere a tristeza à tranquilidade do anonimato, mesmo quando recorda a felicidade do *não ser*. Para Teodoro-Narrador só seria feliz se nunca tivesse tocado na campainha, agora que vive desassossegado pela culpa e pelos «olhares» dos outros não lhe resta outra opção: viver rico, triste e soturno até morrer. Contestamos por isso o caráter

plano da personagem: trata-se, a nosso ver, de uma personagem redonda, muito complexa, ainda quando parece não mudar.

É fácil concluir e observar que toda a narrativa d'*O Mandarim* acaba por ser uma ironia situacional e visível. E assim, corroboraríamos a afirmação de Beatriz Berrini:

“A ironia portanto nasce do texto graças à ingenuidade aparente de Teodoro e o contraste do amanuense e o Teodoro final, cheio de sabedoria, adquirida com a posse da fortuna e o espetáculo dos homens ajoelhados perante o seu ouro. É talvez a intervenção actual do homem maduro e experiente que nos permite perceber o «outro» Teodoro, capaz de organizar o texto de modo a conduzir o leitor desde o começo até às últimas linhas através de uma estratégia inteligente e lógica. A ironia que o texto vincula é sintomática; tal ironia encontra ecos no leitor, fazendo-o pensar no autor; autor que se terá servido habilmente do narrador-protagonista para dizer nas entrelinhas a sua visão descrente do mundo e dos homens.” (Berrini, 1992: 64)

É clara a maturidade adquirida por Teodoro, no entanto, ao contrário do que Berrini propõe, não achamos que a atingiu na totalidade. E seria o objetivo de Eça de Queirós: mostrar que todo o ser humano é corrompível e, mesmo arrependido, nunca assumirá a responsabilidade total pelo seu erro.

Concluimos que o *ethos*, o caráter, a imagem ética do narrador d'*O Mandarim*, é uma perspectiva privilegiada para observar e ler a obra. Encontra-se desde logo no centro da intenção persuasiva da Literatura queirosiana. Se todos nós adquirimos a qualidade de “orador” sempre que proferimos um discurso, seja ele casual ou não, se argumentamos para sermos reconhecidos positivamente, para persuadirmos ou convencer o outro, quanto mais credível é a nossa imagem, mais fácil é persuadir ou convencer alguém a tomar a nossa posição ou realizar algo que nós pretendemos. Por outras palavras, o credenciamento de cada *ethos* torna-se essencial para a sua postura argumentativa e para a interlocução, ainda num texto literário, cuja intenção é reformar sociedade. Assim tenta Teodoro-Personagem com a sociedade em que está inserido e com a sua Consciência, através daquilo que identificamos como argumentação para um auditório universal. Porém, falha a tentar convencer-se a si próprio, de que é digno de confiança. O Diabo é

o mais bem-sucedido nesta narrativa retórica, com a sua astúcia, capacidade camaleônica e metamórfica e com um discurso retórico bem preparado, pois até convence o amanuense de que é um “homem” credível. Com efeito, Teodoro-Personagem toca na campainha e sem saber, vende a sua alma ao Diabo.

Constatamos assim que para Teodoro, ou para o Leitor Modelo, o *ethos* prévio é mais importante, nesta obra, do que parece. O Diabo e Teodoro-Narrador necessitam do *ethos* prévio para prever a opinião da *doxa* que pretendem convencer: “S’il vrai que les auditeurs attribuent une grande importance à la première impression, il est difficile de ‘réajuster’ celle-ci pour en créer une autre qui serait plus favorable” (Haddad, 1999: 159). Realmente é difícil contrariar a primeira impressão, mas só assim, podemos ir ajustando a imagem da realidade às expectativas do auditório: Teodoro-Personagem (no caso do Diabo) e narratário (no caso de Teodoro-Narrador). Teodoro-Personagem, um amanuense que aspira ao comportamento do bacharel e da sociedade XIX e o leitor (“tu”), o próprio Ser Humano (“vós”). Apesar de o narratário também possuir uma imagem prévia de Teodoro-Personagem, este desconhece, à partida, a sua existência, mas também as malícias do seu discurso. Por isso, ele não pode apresentar uma imagem prévia, quem a apresenta é Teodoro-Narrador. Com efeito, refutamos com a conclusão de Galit Haddad, a existência de um Real sem Imagens e, por conseguinte, de um Realismo sem Imaginação:

“Il en ressort eu l’image préétablie affecte, voire conditionne, la construction de l’ethos dans le discours. Loin de constituer un élément extérieur au discours dont l’analyse ne doit pas tenir compte, l’ethos préalable est au contraire étroitement lié à l’ethos discursif.” (Galit Haddad, 1999: 176)

Observamos também que o Auditório Universal, que se estende à deliberação íntima, se torna bastante interessante nesta obra. Apesar de ser um conceito um pouco controverso, *n’O Mandarin*, torna-se clara a discussão, a sua presença no discurso. Teodoro quer convencer a sua Consciência de que agiu de forma correta e que tem *ethos*. Porém, sendo mau portador de retórica, falha na argumentação consigo mesmo. E,

poderíamos concluir, que se falha na deliberação íntima, falha na exposição dos seus argumentos em público.

Posto isto e chegando ao fim do nosso estudo, somos tentados a deixar uma questão a todos os que leram esta dissertação. Não exatamente a de Eça de Queirós: *Leitor, criatura improvisada por Deus, obra má de má argila* tocarias tu a campainha? Mas a que advém de estudar este texto, repetidamente, ao longo de um ano: – Leitor, criatura improvisada, que desejas ser Modelo, que *ethos* te definirá agora?

Bibliografia

Bibliografia impressa

Amossy, Ruth (1999). *Images de soi dans le discours – La construction de l’ethos*. Lausanne: Delachaux et Niestlé;

Auchlin, Antoine (2000). “Ethos et expérience du discours: quelques remarques”. In: Wauthion M. et A. C. Simon. *Politesse et idéologie. Rencontres de pragmatique et de rhétorique conversationnelles*. 2000. Louvain, Peeters, pp. 77-95;

Aristóteles (2005). *Retórica*/ tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda;

Aquino, São Tomás de (2007). *Os Sete Pecados Capitais*/ tradução de Augusto Lourido Rodrigues. Lisboa: Padrões Culturais Editora;

Balzac, Honoré de (1989). *Le Père Goriot*. Paris: Larousse;

Barthes, Roland (1984). *Mitologias*. Lisboa: Edições 70;

----- (1970). L'ancienne rhétorique [Aide-mémoire]. In: *Communications*. 1970. Recherches rhétoriques, pp. 172-223;

Berrini, Beatriz (1984). *Portugal de Eça de Queiroz*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda;

----- (1992). Introdução de *O Mandarim*. 1992. INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda;

(s/d). *Bíblia Sagrada*/ revisão e atualização por P. Alcino Costa, *et al.* Editora Sampley;

Chaves, Castelo Branco (1937). *Sobre Eça de Queirós*. Lisboa: Editorial “Inquérito”;

Dascal, Marcelo (1999). “L’*ethos* dans l’argumentation: une approche pragma-rhétorique”. In: Amossy, Ruth. *Images de soi dans le discours: la construction de l’ethos*. Lausanne: Delachaux et Niestlé, pp. 61-73;

Delumeau, Jean (1992). Une histoire du Paradis. In: *Le Jardin des délices*, Volume I. Paris: Fayard;

Duarte, Isabel Margarida (1999). O Relato do Discurso na Ficção Narrativa: Contributos para a análise da construção polifónica de *Os Maias* de Eça de Queirós. Porto, pp. 314-347;

----- (2008). Eça de Queirós: evocação de um mundo verdadeiro que nunca existiu in *O fascínio da linguagem: actas*, 2008, pp. 173-188;

Ducrot, Oswald (1984). *Le dire et le dite*. Paris: Éditions de Minuit, pp. 149, 233;

Eco, Umberto (1995). *Seis Passeios nos Bosques da Ficção*/ tradução de Wanda Ramos. Lisboa: Difel;

Eggs, Ekkehard (1999). “Ethos aristotélécien, conviction et pragmatique moderne” in Amossy, Ruth. *Images de soi dans le discours: la construction de l’ethos*. Lausanne: Delachaux et Niestlé, pp. 31-49;

(2000) *Ethos et pathos: le statut du sujet rhétorique : actes du Colloque International de Saint- Denis*/ réunis et présentées par François Cornilliat et Richard Lockwood. Paris: Honoré Champion;

Ferraz, Maria de Lourdes A. (2011). *Ensaaios Oitocentistas*. Lisboa: Caixotim Edições;

Flaubert, Gustave (1989). *L’Éducation Sentimentale*. Paris: Gallimard;

France, Peter (2000). “L’Èthos du Conteur”. In: *Ethos et pathos: le statut du sujet rhétorique: actes du Colloque International de Saint- Denis/ réunis et présentées par François Cornilliat et Richard Lockwood*. Paris: Honoré Champion;

Garver, Eugene (2002). “Ethos et pathos: Le statut du sujet rhétorique”. In: *Ethos et pathos: le statut du sujet rhétorique: actes du Colloque International de Saint- Denis/ réunis et présentées par François Cornilliat et Richard Lockwood*. Paris: Honoré Champion;

Goethe, J.W. (2006). *Fausto/* tradução de Agostinho d’Ornellas; apresentação de Ludwig Scheidl. Porto: Edições Asa;

Haddad, Galit (1999). “Ethos préalable et ethos discursif: l’exemple de Romain Rolland”. In: Amossy, Ruth. *Images de soi dans le discours: la construction de l’ethos*. Lausanne: Delachaux et Niestlé, pp. 155-176;

Shakespeare, William (2006). *Hamlet*. London: Arden Shakespeare;

Le Goff, Jacques (1995). *O nascimento do purgatório*. Lisboa: Editorial Estampa;

Machado, José Pedro (1977). *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, 3ª edição;

Maingueneau, Dominique (1999). “Ethos, scénographie, incorporation”. In: Amossy, Ruth. *Images de soi dans le discours: la construction de l’ethos*. Lausanne: Delachaux et Niestlé, pp.75-99;

----- (2008). “A propósito do Ethos”. In: Motta, A. R.; Salgado, L. S. *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, pp. 11-29;

Malato, Maria Luísa (2016). “Entre o Céu e o Inferno”. In: *O céu é apenas um disfarce azul do inferno*/ ed. Maria Celeste Natário e Maria Luísa Malato. Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras;

Matos, Alfredo Campos (2002). *Sobre Eça de Queirós*. Lisboa: Livros Horizonte;

Medina, João (1974). *Eça político: ensaios sobre aspectos político-ideológicos da obra de Eça de Queirós*. Lisboa: Seara Nova;

----- (1977). *Herculano e a geração de 70*. Lisboa: Terra Livre;

----- (1980). *Eça de Queirós e a Geração de Setenta*. Lisboa: Moraes Editores;

----- (2001). *Eça, Antero e Victor Hugo*. Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa;

----- (2001). *Serões Queirozianos*. Cascais: Câmara Municipal de Cascais;

Minois, Georges (1997). *História dos infernos*/ tradução de Serafim Ferreira. Lisboa: Teorema;

----- (2003). *O Diabo: origem e evolução histórica*/ tradução de Augusto Joaquim. Lisboa: Terramar;

----- (2004). *As Origens do Mal: uma história do pecado original*/ tradução de Carlos Correia Monteiro de Oliveira. Lisboa: Teorema;

Milton, John (1972). *Paradise Lost*/ Books I-II. Cambridge: Cambridge University Press;

Muecke. D.C. (1970). *The Critical Idiom: Irony*. London: Methuen;

Nogueira, Carlos Roberto F. (2000). *O Diabo no Imaginário Cristão*. Bauru. Editora da Universidade do Sagrado Coração;

Perelman, Chaïm e Lucie Olbrechts-Tyteca (1988). *Traite de L'Argumentation*. Éditions de l'Université de Bruxelles: Bruxelles;

----- (1989). *Rethoriques*. Éditions de l'Université de Bruxelles: Bruxelles;
----- (1993). *O Império Retórico: Retórica e Argumentação*. Porto: Edições Asa;

Piedade, Ana Nascimento (2003). *Fradiquismo e modernidade no último Eça: 1888-1900*; pref. de Isabel Pires de Lima. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda;

Pires de Lima, Isabel (1984). *O complexo ideológico da “miséria portuguesa” em Eça*. Porto: Associação dos Jornalistas e Homens de Letras do Porto;

----- (1986). *As máscaras do desengano: para uma abordagem sociológica de Os Maias de Eça de Queirós*/ Dissertação de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto;

----- (2000). *Eça de Queirós: marcos biográficos e literários 1845-1900*. Lisboa: Ministério dos Negócios Estrangeiros. Instituto Camões;

----- (2000). *Eça Hoje: diálogos ficcionais*. Camões: revista de letras e culturas lusófonas Nº 9-10 (Abr.-Set. 2000), pp. 134-146;

Poe, Edgar Allan Poe (2017). *Os Melhores Contos de Edgar Allan Poe*/ tradução: vários. Porto Salvo: Edições Saída de Emergência;

Queirós, Eça (1929). Cartas Inéditas de Fradique Mendes e Mais Páginas Esquecidas. Porto: Livraria Chardron, 1ª edição in MACHADO, Álvaro Manuel. *A Geração de 70 – Uma Revolução Cultural e Literária*. Instituto de Cultura Portuguesa. 1977, 1ª edição;

----- (1979). *Obras de Eça de Queirós*. I, II, III Volumes. Porto: Lello & Irmãos.

----- (1988). *A Literatura Nova ou O Realismo como Nova Expressão da Arte*, Casino Lisbonense, 12 de Junho de 1871 in Matos, A. Campos. *Dicionário de Eça de Queirós*. Lisboa: Ed. Caminho, p. 127;

----- (1992). *O Mandarin*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda;

Real, Miguel (2006). *O Último Eça*. Matosinhos: Quidnovi Ensaio;

Reis, Carlos, Lopes; Ana Cristina M. (1994). *Dicionário da Narratologia*. Coimbra: Almedina;

Régio, José (2002). *No Eça, nem com uma flor se toca: Eça visto por Régio*; organização, seleção e introdução de Eugénio Lisboa. Lisboa: Instituto Camões;

Reynaud, Maria João (2003). “Eça e o prazer do conto: razão, imaginação e escrita”. In: Revista da Faculdade de Letras, «Línguas e Literaturas». Porto, XX, I, pp.131-143;

Reys, Câmara (1940). *As questões morais e sociais na literatura: Eça de Queirós*. Lisboa Seara: Nova;

Sacramento, Mário (2002). *Eça de Queirós: Uma Estética da Ironia*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda;

Sampaio, Maria de Lurdes (2010). “Contaminações fecundas: traços de Edgar Allan Poe em Eça de Queirós e Antero de Quental”. In Revista da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais Nº 7 (2010), pp. 64-78;

Sequeiro, Maria do Carmo Castelo Branco Vilaça (2000). *A Dimensão Fantástica na Obra de Eça de Queirós*. Braga: Universidade do Minho;

Simões, Antero (2014). *O Meu Polemista e Patriota Eça de Queirós*. Vila do Conde: Edição do Autor.

Zola, Émile (1920). *O Sonho*/ tradução de A. Sampaio. Porto: Crisos.

Bibliografia online

Ashley, Mike (s/d). “The Great Detectives: Vidocq” in The Strand Magazine. Disponível em: <https://strandmag.com/the-magazine/articles/the-great-detectives-vidocq/>. Acesso em 25 de Julho de 2017;

Chateaubriand (1826). *Génie du Christianisme, Tome XI*. Paris: Ladvocat, Éditeur. Disponível em: <https://www.notesdumontroyal.com/document/332a.pdf>. Acesso em 20 de Abril de 2017;

Gautier, Théophile (2002). *Le Club Des Hachichins*. Pitbook. Disponível em: <http://pitbook.com/textes/pdf/hachichins.pdf>. Acesso em 11 de Setembro de 2017;

Hummel, Martin (1998). “O Discurso Indirecto Livre de Eça de Queirós”. Actas do Quinto Congresso. Associação Internacional de Lusitanistas: Oxford, pp. 841-856. Disponível em: <http://lusitanistasail.press/index.php/ailpress/catalog/book/29>. Acesso em 5 de Agosto de 2017.